



3 1761 05899201 7

Sammlung Götschen

Harmonielehre

Von

Prof. Stephan Krehl

II

Darstellung und Verbindung
der dissonierenden Akkorde



810

MT
50
K92
1921
v.2
c.1
MUSIC

Sammlung Götschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren, allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung / Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.

Berlin W. 10 und Leipzig

Zweck und Ziel der „Sammlung Götschen“
ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leicht-
verständliche und übersichtliche Einführung
in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und
Technik zu geben; in engem Rahmen, auf
streng wissenschaftlicher Grundlage und unter
Berücksichtigung des neuesten Standes der
Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen
zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne
Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber
dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zu-
sammenhange miteinander, so daß das Ganze,
wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche,
systematische Darstellung unseres gesamten
Wissens bilden dürfte.

Ausführliche Verzeichnisse
der bisher erschienenen Bände umsonst und postfrei

Bibliothek zur Musik

aus der Sammlung Götschen

Allgemeine Musiklehre von Prof. Stephan Krehl Nr. 220

Musikalische Akustik von Prof. Dr. Karl L. Schäfer. Mit 36 Fig. Nr. 21

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen . . Nr. 120

Harmonielehre von Prof. Stephan Krehl.

I. Vorbereitung. Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptstufordes der Tonart Nr. 809

II. Darstellung und Verbindung der dissonierenden Stufordes. Nr. 810

III. Die Modulation Nr. 811

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Professor Stephan Krehl. Mit vielen Notenbeispielen. 2 Bände. Nr. 149, 150

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbstständigen Stimmführung von Prof. Stephan Krehl Nr. 390

Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben von Prof. Stephan Krehl Nr. 418

Instrumentenlehre von Musikdirektor Prof. Franz Mayerhoff.

I. Text. II. Notenbeispiele Nr. 432, 438

Musikästhetik von Dr. R. Grunsky Nr. 344

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr.

A. Nöthler. Mit zahlreichen Figuren und Musikbeispielen.

2 Bände Nr. 121, 347

Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts von Dr. Karl Grunsky. Nr. 239

Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts von Dr. Karl Grunsky.

2 Bände Nr. 110, 125

Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr.

R. Grunsky. 2 Bände Nr. 164, 165

Technik der deutschen Gesangs Kunst von César Noë und Dr.

Hans Joachim Moser Nr. 576

Weitere Bände sind in Vorbereitung



Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from the
ARTHUR PLETTNER
ISA McILWRAITH
COLLECTION

Arthur R. Plehn

Sammlung Götschen

Harmonielehre

Von

Professor Stephan Krehl

in Leipzig

II

Darstellung und Verbindung
der dissonierenden Akkorde



Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co.

vormalis G. J. Götschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

1921



Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Inhalt.

	Seite
II. Theil. Darstellung und Verbindung der dissonierenden Akkorde.	
1. Kapitel. Die Hauptdissonanzen des reinen Dur.	
§ 6. Der Dominantseptakkord	5
§ 7. Der Subdominantsextakkord	15
§ 8. Der verkürzte Dominantnonenakkord	19
2. Kapitel. Die Hauptdissonanzen des reinen Moll.	
§ 9. Der Mollsubdominantseptakkord	23
§ 10. Der Molldominantsextakkord	28
§ 11. Der verkürzte Mollsubdominantnonenakkord	30
3. Kapitel. Die Führung der charakteristischen Dissonanzen zu den Dominanten und die Verbindung derselben untereinander.	
§ 12. Beispiele in Dur	31
§ 13. Beispiele in Moll	33
4. Kapitel. Die charakteristischen Dissonanzen der harmonischen Systeme. Der verminderte Dreiklang.	
§ 14. Die Dissonanzen der harmonischen Systeme	34
§ 15. Der verminderte Dreiklang	37
§ 16. Freiheiten in der Stimmführung	40
5. Kapitel. Nebendissonanzen in Dur und Moll.	
§ 17. Nebendissonanzen in Dur	43
§ 18. Nebendissonanzen in Moll	50
6. Kapitel. Parallellänge und Leittonlänge.	
§ 19. Parallellänge und Leittonlänge der reinen Systeme	57
§ 20. Parallellänge der harmonischen Systeme	62

	Seite
7. Kapitel. Kadenzierende Auflösungen der Dissonanzen. Sequenzen.	
§ 21. Verbindungen in Dur	65
§ 22. Verbindungen in Moll	71
8. Kapitel. Akkorde der melodischen Systeme, der übergreifenden Systeme, der Kirchentonarten.	
§ 23. Die Akkorde der melodischen Systeme	74
§ 24. Die Akkorde der nach den Dominantseiten übergreifenden Systeme	78
§ 25. Die Kirchentonarten	83
9. Kapitel. Klammerakkorde. Doppelseitige (alterierte) Akkorde.	
§ 26. Klammerakkorde	88
§ 27. Doppelseitige (alterierte) Akkorde	94
10. Kapitel. Dissonierende Zusatztöne. Der Orgelpunkt. Wechselflänge, Nonenlänge.	
§ 28. Dissonierende Zusatztöne, Durchgangstöne, Wechselftöne, Vorhalte, Voraussnahmen	102
§ 29. Der Orgelpunkt	114
§ 30. Wechselflänge, Nonenlänge	119
Aufgaben	126

II. Teil.

Darstellung und Verbindung der dissonierenden Akkorde.

1. Kapitel.

Die Hauptdissonanzen des reinen Dur.

§ 6. Der Dominantseptakkord.

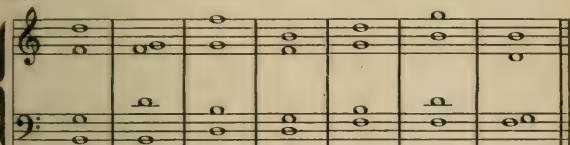
Dissonanzen sind Zusammenklänge von Konsonanzen. Es gibt nur zwei Arten von konsonierenden Akkorden: Die Ober- und die Unterklänge. Alle dissonierenden Akkorde sind aus diesen beiden Arten von Dreiklängen zusammengesetzt. Das vollständige Auftreten der Konsonanzen ist dabei nicht erforderlich. Jeder Ober- wie Unterklang kann in der Dissonanz nur durch einen einzelnen Ton vertreten sein. Meist erscheint ein Akkord allein mit allen Tönen.

Dissonierende Akkorde sind wohl Doppelklänge; in der Harmonielehre geht das Bestreben dahin, dieselben im Sinne von Einzelklängen zu bezeichnen. Und zwar findet die Bezeichnung nach demjenigen Dreiklang statt, der sich am stärksten geltend macht, die meisten Töne aufweist. Dissonierende Töne werden dann vom Hauptton der vorherrschenden Konsonanz aus als Zusatztöne aufgeschrieben.

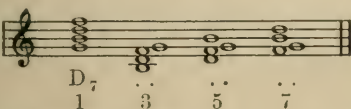
In der Tonart C-Dur besteht die Dissonanz $g\ h\ d\ | \ f$ aus den beiden Konsonanzen $g\ h\ d$ und $f\ a\ c$, der D und S. Letzterer Akkord ist nur durch seinen Grundton, den Ton f , vertreten. $g\ h\ d$ ist der vorherrschende und bestimmende Klang, ein Klang über g . Der dissonierende Ton f wird von g aus gerechnet und notiert. $g\ h\ d\ | \ f$ ist ein G-Oberklang mit hinzugenommener Septime: g_7^+ .

Die vorstehend wiedergegebenen Darstellungen des g_7^+ sind, trotz der verschiedenartigen Anordnung der oberen Stimmen, nur solche der Hauptstellung. Liegt doch stets der Grundton in der untersten Stimme.

In der Praxis sind, wenn es sich nicht um die wirkliche Schlußkadenz handelt, die Umstellungen ebenso häufig wie die Hauptstellung. Auch bei ihnen sind die Tonfolgen in den oberen Stimmen für die Bedeutung des Klanges einflußlos.

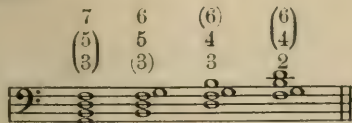
82. 

In der Harmonielehre sind zwei Arten, die Stellungen kenntlich zu machen, im Gebrauch. Die eine, welche an den Funktionszeichen und Klangbuchstaben festhält, unterschreibt dieselben mit der Zahl des Intervalltones, welcher im Baß liegt:

83. 

Dafür kann auch stehen: g_7^+
1 3 5 7

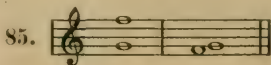
Die andere, welche der Generalbaßbezeichnung folgt, schreibt die Klänge durch Zahlen über dem Baß aus, und zwar nach den Intervallen, die sich in enger Lage über dem Baß ergeben.

84. 

Die eingeklammerten Zahlen kommen vorzugsweise in Wegfall. Gemäß diesen Zahlen spricht man von Septimenakkord, Quintsextakkord, Terzquartakkord, Sekundakkord. Diese Bezeichnungen sind zur äußerlichen Orientierung durchaus verwendbar. Nur können sie niemals zu einer Erklärung dienen, denn Septimentklang braucht im Allgemeinen ebensowenig eine Hauptstellung wie Quintsextakkord eine Umstellung zu sein.

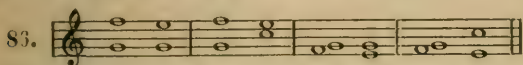
Wie beim Dreiklang der Terzton des ursprünglichen Klangs in allen Stellungen dem Bewußtsein nach Terz bleibt und in der Praxis als Terz behandelt wird, so behält auch im Dominantseptakkord der dissonierende Ton der Septime in der Hauptstellung wie in den Umstellungen seine Bedeutung als charakteristische Dissonanz bei.

Die beiden wesentlich zueinander dissonierenden Töne treten im Dominantseptakkord als Septime oder umgestellt als Sekunde auf.

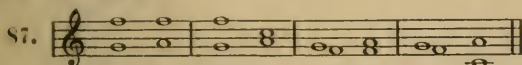


Bei dem Übergang der Dissonanz zu dem regulär folgenden auflösenden Dreiklang wird von den Tönen der oben erwähnten dissonierenden Intervalle zu denjenigen von konsonierenden Intervallen fortgeschritten. Und zwar vollzieht sich dabei von den Tönen einer Septime aus eine Annäherung, von denjenigen einer Sekunde eine Entfernung der Stimmen. Ein Ton des dissonierenden Intervalls wird zunächst stets im nachfolgenden Akkord vorhanden sein. Er kann in derselben Stimme beibehalten oder aber auch sprungweise verlassen werden. Von dem Ton aus dagegen, der zum nächstfolgenden Akkord dissoniert, ist schrittweises Weitergehen Bedingung. Folgt auf g h d f die Tonika c e g, so

ist g beiden Akkorden gemeinsam. Die Bewegung für g ist frei. Von f ist nach e weiterzuschreiten.



Wird aber, wie es möglich ist, f a e an g h d f angeschlossen, dann bleibt f konsonnierender Ton. Seine Fortschreitung ist freigestellt. Nun hat von g aus die Bewegung nach a zu erfolgen.



Normal schließt sich also an die Dissonanz die Konsonanz an. Der Septimenakkord wird aufgelöst. D_7 geht am Natürlichsten in die T über. Für den Fall der Hauptstellung beider Klänge schreitet der Baß von Grundton zu Grundton. Ferner geschieht von der Septime aus der Übergang zur Terz der T, von der Terz des D_7 zum Grundton oder zur Quinte der T, von der Quinte des D_7 zum Grundton der T.

88.

Von der Terz des D_7 , dem Leitton der Tonart, ist, wenn sie sich in einer Mittelstimme befindet, jederzeit, im Übergang zur T, der Sprung nach der Quinte derselben hinab zulässig. Die abschließende T erscheint somit vollständig. Würde ihr doch sonst der Quintton fehlen. Nur, wenn der Terzton des D_7 in der Oberstimme auftritt, ist

seine Führung zum Grundton zu bevorzugen. Die Verbindung 88 e) ist besser als diejenige 88 f). Der Terzensprung in 88 f) wirkt unbefriedigend.

Auch für den Anschluß der Umstellungen des D_7 an die T sind die erwähnten Bestimmungen maßgebend. Zum Teil sind die Stimmführungen dabei noch ungezwungener.

89. a) b) c) d) e) f)

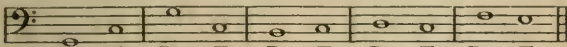
Besonderer Erwähnung bedarf, daß auf die Stellung des Dominantseptakkordes mit der Sept im Baß nur die erste Umstellung des Dreiklanges, d. h. die Lage mit der Terz im Baß, folgen kann (89 c und f). Fälle, in denen hierbei von der Sept der Sprung zum Grundton der Tonika erfolgt, sind Ausnahmen. Sie sind zunächst außer Betracht zu lassen.

Wann und wie wird D_7 verwendet?

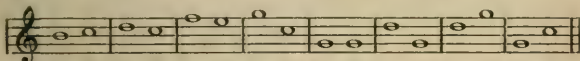
Vor allem innerhalb des Abschlusses, der eigentlichen Kadenz vor der Tonika. Dann aber überhaupt stets dort, wo sich D zur T verbindet. Einer Vorbereitung bedarf D_7 nicht. Unter Vorbereitung wird das Vorhandensein eines Dissonanzteiles im vorhergehenden Akkord, möglichst in derselben Stimme, verstanden.

90.

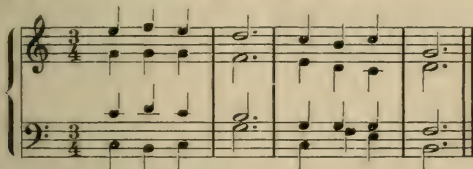
Die Dominantdissonanz vermag jederzeit, zu Anfang wie im Verlauf eines Satzes, frei einzutreten. So ist sie in C-Dur bei nachstehenden Baßbewegungen gut anzu-
bringen.

91. 
D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T

Größer noch ist die Auswahl melodischer Wendungen in der Oberstimme, bei denen sich der Klangwechsel D₇ T benutzen läßt.

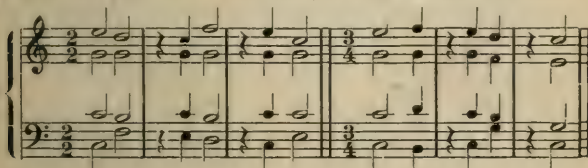
92. 
D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ T

Nicht empfehlenswert ist es, D₇ als Abschluß zu nehmen, namentlich in einer Umstellung auf wirklichem Schwerpunkt.

93. 

Der einfache Dominantklang wäre hier besser angebracht.

Die Vorschriften über Stimmführung bei Pausierungen, welche früher für Dreiklänge gegeben wurden, haben gleicher-
weise für Dissonanzen Geltung. In Nr. 94 gehen die Auf-
lösungen vor sich, als ob die Pausen nicht vorhanden wären.

94. 

Verschiedene Stellungen des D_7 können sich jederzeit einander anschließen. Dabei ist eine Aufwärts- wie Abwärtsbewegung zulässig. Erst von der letzten Stellung aus geschieht die Auflösung.

95.

Exercise 95 shows two systems of chords. The first system is in 3/4 time and consists of three measures: D7 (F#4, C#5, G#2, D3), G7 (B4, F#5, D#2, G3), and C7 (E4, Bb5, Ab2, C3). The second system is in 2/2 time and consists of three measures: D7 (F#4, C#5, G#2, D3), G7 (B4, F#5, D#2, G3), and C7 (E4, Bb5, Ab2, C3).

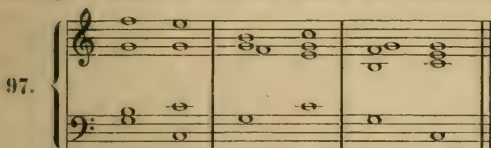
Nicht selten kommt es vor, daß der dissonierende Ton, die Sept, nach dem Dominantklang erklingt.

96.

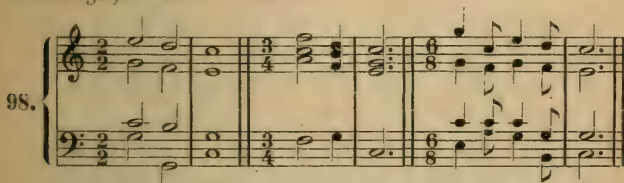
Exercise 96 shows four systems of chords, each consisting of two measures. System a) shows D7 (F#4, C#5, G#2, D3) and G7 (B4, F#5, D#2, G3). System b) shows G7 (B4, F#5, D#2, G3) and C7 (E4, Bb5, Ab2, C3). System c) shows C7 (E4, Bb5, Ab2, C3) and D7 (F#4, C#5, G#2, D3). System d) shows D7 (F#4, C#5, G#2, D3) and G7 (B4, F#5, D#2, G3).

Man spricht da wohl von nachschlagender Septime. Scheinbar gehört auch die Septime dem Takt nach zum vorhergehenden Klang, namentlich wenn sie, wie in Nr. 96 b) c) d) sprungweise erreicht wird. In Wirklichkeit ist aber f, als Vertreter der S, näher zu e e g als zu g h d verwandt. Schon die normale Phrasierung zwingt f zu e zu beziehen. Die Harmonielehre bezeichnet solche dissonierende Töne, die natürlich stets Vertreter von Klängen sind, als Nebentöne, welche die Bedeutung des Hauptklanges nicht beeinflussen. Von diesen Nebentönen werden unterschieden: Durchgangstöne, Wechselstöne, Vorhalte, Vorausnahmen (siehe die betreffenden Paragraphen). Das f in unserem Beispiel würde als Wechselton vor e, und zwar als vorausgenommener Wechselton zu bezeichnen sein.

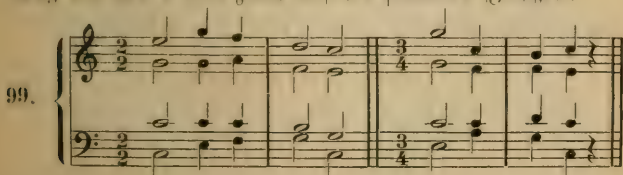
Vereinzelt zeigte sich bei der Verbindung der Hauptstellung von D_7 und T die Notwendigkeit, den Quintton der T auszulassen. Bisweilen empfiehlt es sich jedoch, um die Vollstimmigkeit der abschließenden Tonika zu erzielen, eine Verkürzung des D_7 vorzunehmen. Und zwar kommt der Quintton in Wegfall, dessen Ergänzung im Gehör leicht erfolgt. Doppelt erscheint dafür der Grundton.



Unter Nr. 91 und 92 ist gezeigt worden, wie D_7 und T bei gegebenen Stimmen einzuführen sind. Nun handelt es sich ferner darum, Sicherheit für die Einordnung der Akkorde in den Takt zu erlangen. In der Kadenz steht regulär D_7 vor T und zwar auf der leichten Zählzeit. Vorausgehen kann T wie S.



Dann aber erscheint ferner auch D_7 wie D als Wechselklang vor der T und zwar auf der schweren Zählzeit.

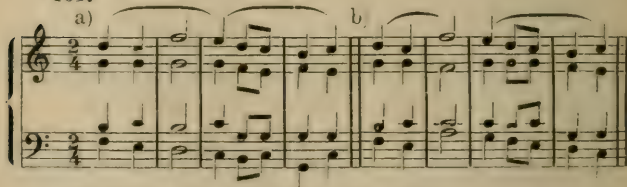


Bei harmonischem Aussehen eines cantus firmus, wie ihn Nr. 100 zeigt, steht für die Töne h, d, f der D₇ zur Verfügung.



Die Frage wird sein, ob der Ton f im zweiten Takt günstig mit dem Septimentklang versehen wird (siehe Nr. 101 a)). Augenscheinlich endet mit f das erste Motiv, denn der 2. ist wie der 4. Takt schwer. Die Dissonanz drängt jedoch zur Auflösung nach e e g hin, die auch erfolgt, und gibt dem nächsten Takt Gewicht. So entsteht ein Zwiespalt zwischen harmonischer und melodischer Phrasierung. Natürlicher an sich ist der Zusammenhang der Töne, wie er in Nr. 100 durch die Bogen gegeben ist. Hier aber resultiert eine andere Verkettung. Dieselbe ist in Nr. 101 a) veranschaulicht. Die Satzweise Nr. 101 b) entspricht deshalb mehr der melodischen Bewegung. f ist nun mit der S versehen. Im 1., 3. und 4. Takt erscheint die Dominantdissonanz, die als Wechselklang zur Tonika zu erfassen ist.

101.



In den ersten Aufgaben sind dem Schüler die Funktionen vorgegeschrieben. Hier achte er der Hauptsache nach auf die Fortführung der Dissonanzen. Bei den späteren

Aufgaben, bei denen es sich darum handelt, die Klänge selbst zu wählen, berücksichtige er hauptsächlich die Wirkung des Septimentklanges auf leichter und schwerer Zählzeit.

Aufgaben:

80. $\frac{4}{4}$ T S T D₇ | T
 81. $\frac{3}{4}$ D ..₇ | T | S D₇ | T
 82. $\frac{12}{8}$ T D₇ T .. S D₇ T
 83. $\frac{4}{4}$ T D₇ T | D₇ T S T D₇ | T
 84. $\frac{12}{8}$ T .. D₇ T D₇ T D ..₇ T D T S .. T D₇ T
 85. $\frac{3}{4}$ D₇ T .. D₇ T S D₇ T .. D₇ T S .. T D₇ T
 86. $\frac{2}{4}$ T .. D₇ T D D₇ T ... D ..₇ T S | D₇ T * D₇
 T .. | S D₇ | T
 87. $\frac{6}{8}$ T S D ..₇ T ... D₇ T D S D ...₇ T .. * D₇
 T S * D₇ T S T S T S .. T D₇ T S T
 88. $\frac{6}{8}$ T D₇ | T S | D ..₇ T .. D₇ T D₇ T S D S D₇
 T S | D ..₇ | T
 89. bis 96.

§ 7. Der Subdominantseptakkord.

Die zweite charakteristische Dissonanz, welche aus D und S zusammengesetzt ist, zeigt sich im Subdominantakkord mit hinzugefügter Sexte: S₆. In C-Dur heißt dieser Akkord f a c d: $^+f_6$. Der Subdominantklang ist durch alle Töne vertreten, von der Dominante erklingt nur die Quinte. Im D₇ besteht die hervorklingende Dissonanz zwischen dem Grundton der S und dem Grundton der D. Bei dem S₆ dissonieren die Quinte der S und die Quinte der D miteinander. Die Hauptstellung der Subdominantdissonanz ist durch Auftreten des Haupttones in der untersten Stimme gekennzeichnet. Jeder andere Ton hat aber dieselbe Berechtigung im Baß zu liegen.

Hauptstellung Umstellungen

102.

Die dem Klangbuchstaben unterschriebenen Zahlen deuten auf die Töne des Akkordes hin, welche der untersten Stimme zukommen.

Die Generalbaßbezeichnung und -benennung behandelt diesen Klang wie den Dominantseptakkord, d. h. sie sieht den Quintsextakkord als eine Umstellung, den Septimenklang als die Hauptstellung an. Es zeigt sich hier wieder, daß Benennungen, wie Quintsextakkord, Terzquartakkord usw. mit der Erklärung nichts zu tun haben, sondern nur Mittel sind, Akkorde durch äußerliches Abzählen einzuordnen.

Am S_6 klingen S und D zusammen. Diese Akkorde kommen durch die T in Beziehung. Daher wird auch diese Dissonanz am nächstliegenden nach der T aufgelöst. Die beiden dissonierenden Intervalle, die hier hervortreten, die Sekunde wie Septime, werden unter denselben Bedingungen wie beim D_7 weitergeführt. Von den Tönen der Septime aus wird bei der Auflösung gegeneinander, von denen der Sekunde aus auseinander gegangen.

103.

Die Verbindung von S_6 und T ist nachstehend notiert.

104.

Da zeigt sich, daß für den Fall des Auftretens der Sexte im Baß die erste Umstellung der auflösenden Tonika folgen muß. Der gemeinsame Ton wird wohl gern in derselben Stimme beibehalten, doch ist das keine Notwendigkeit.

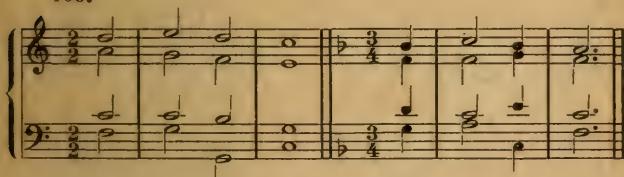
In der Kadenz tritt S_6 , wie D_7 , vor der T auf.

105.



Oder aber S_6 und D_7 wechseln sich im Vorbereiten zur abschließenden T ab.

106.



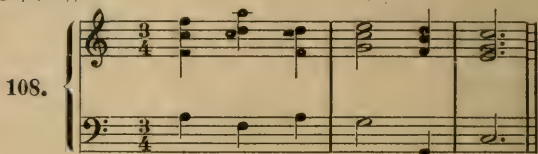
In diesem Falle führt S_6 gewöhnlich zu einer der Umstellungen der T und erst auf D_7 folgt die Hauptstellung.

Andererseits kann S_6 stets da stehen, wo S und T einander berühren.

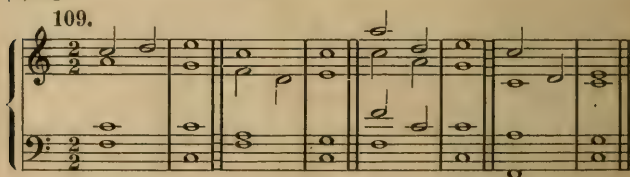
107.



Auch bei dieser Dissonanz können mehrere Umstellungen einander folgen; der letzten wird dann erst die Auflösung angeschlossen.



Und schließlich begegnen wir auch hier der Eigentümlichkeit, daß dem Hauptklang der dissonierende Ton nachschlägt.



Einer Vorbereitung bedarf der S_6 nicht, nur einer Auflösung. Bei den Aufgaben hier sehe man streng darauf, den dissonierenden Ton richtig aufzulösen. In der Instrumentalmusik finden sich gar viele Ausnahmen. Es ist aber dringend erforderlich, sich erst der richtigen Stimmführung bewußt zu werden. Nur wer die strenge Gesetzmäßigkeit kennt, weiß auch von Freiheiten vernünftigen Gebrauch zu machen.

Zur Übung in der Verwendung des S_6 dienen die Aufgaben:

97. $\frac{2}{2}$ D T | S . . . $_6$ | T ||
 98. $\frac{3}{2}$ S_6 | T S | D T S_6 | T D $_7$ | T ||
 99. $\frac{4}{4}$ S_6 T S . . $_6$ | T ||
 100. $\frac{3}{4}$ T S_6 T | S . . $_6$ | T D $_7$ | T ||

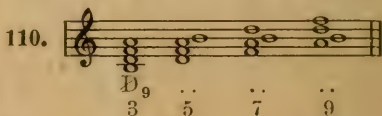
101. $\frac{3}{4}$ T S₆ | T S₆ | T S | D | D₇ T S₆ | T S₆ | T D₇ | T ||
102. $\frac{2}{2}$ T S₆ | T S₆ | T D₇ | T .. | S₆ T .. | D | S .. S₆ | T ||
103. $\frac{2}{2}$ S₆ | T D₇ | T .. | S₆ T | S .. | S₆ T S₆ T | S D |
 — T | S₆ T | S S₆ | T ||
104. $\frac{3}{4}$ T S₆ T | S₆ T S | S₆ T D₇ | T .. S₆ T D₇ | T S₆ T |
 S S₆ .. | T ||
105. bis 110.

§ 8. Der verkürzte Dominantnonenakkord.

Noch eine dritte wichtige Dissonanz, die sich aus D und S zusammensetzt, ist zu erwähnen: der Dominantnonenakkord. In der neueren Instrumentalmusik, namentlich Orchestermusik, tritt derselbe gern mit allen Tönen, d. h. fünfstimmig auf. Es erklingen dann in C-Dur die Töne g h d | f a. In diesem Akkord ist der Dominantklang vollständig, die Subdominante ohne Quinte enthalten. Geschrieben wird diese Dissonanz: D₉, oder für C-Dur speziell: g⁺₉. Im vierstimmigen Satze muß einer der Töne ausbleiben. Entweder kommt die Quinte oder der Grundton in Wegfall. Ein Ausbleiben der Terz wie Septime ist möglich, aber seltener zu beobachten.

Hier soll uns zunächst nur der Dominantnonenakkord mit ausgelassenem Hauptton beschäftigen. Er ist vielseitiger verwendbar als der Nonenklang, welchem die Quinte fehlt, weil er alle Umstellungen zuläßt. In C-Dur heißt der Akkord h d f a. Dafür ist als Funktionsbezeichnung eingeführt: D₉, oder für die C-Durtonart als Klangbuchstabe: g⁺₉. Das Durchstreichen des Funktionszeichens oder Klangbuchstabens deutet das Fehlen des Haupttones an. h stellt nicht den Grundton oder Hauptton der Dissonanz h d | f a dar; fehlt ihm doch die reine Quinte. Auch seine Verdoppelung ist so gut wie ausgeschlossen, wenigstens bei der nächstliegenden Auflösung zur Tonika.

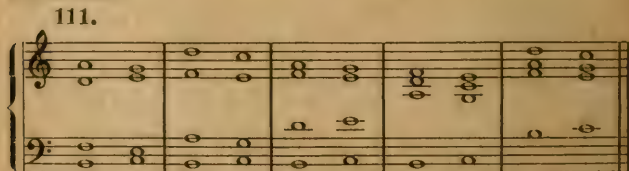
In der Generalbaßlehre wird die Dissonanz als VII^o bezeichnet und fälschlich wie ein Septimenakkord, also wie V₇, behandelt. Man spricht von der Grundstellung des Septimenklanges und leitet davon wie üblich die Umstellungen, den Quintsextakkord usw. ab. Für das äußerliche Abzählen mag dieses Verfahren genügen; ein Klarstellen der Eigenart der Töne wird dadurch aber nicht veranlaßt. h ist eben hier keine 1, d keine 3. Alle Töne behalten vielmehr ihre Bedeutung bei, die sie im Dominantseptakkord haben. Es sind daher den Funktionszeichen die Zahlen für die untersten Töne der Stellungen wie folgt zu unterzeichnen:



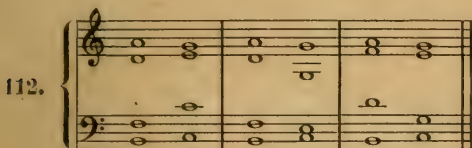
Der Ton h ist als Terzton, d als Quintton, f als Septime, g als None anzusehen.

h d f a setzt sich aus g h d und f a c zusammen, findet deshalb seine Auflösung nach c e g. Die Stimmführung ist dabei folgende: von h wird nach e, von a nach g, von f nach e, von d nach e oder e weitergeschritten. Von d aus ist aber ebenso gut, namentlich in einer der oberen Stimmen, ein Sprung nach g möglich.

Betrachten wir zunächst die Auflösung, von g⁺ nach c⁺, wenn der Baß von der Dissonanz h d f a den Ton h übernimmt.



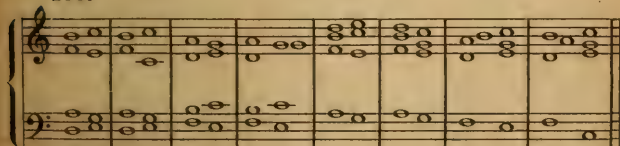
Durch die Lagerung in den oberen Stimmen ergibt sich in der ersten und dritten Verbindung ohne weiteres die Notwendigkeit, den Terzton der Tonika zu verdoppeln. Die Stimmfortschreitung, welche zu dieser Darstellung der Tonika führt, erweist sich als die einfachste. Sie läßt sich wohl umgehen; durch Sprung in einer Stimme ist eine andere Darstellung der Tonika zu erreichen. Das nächste Beispiel weist die Mittel zur Vermeidung der Terzverdoppelung auf.



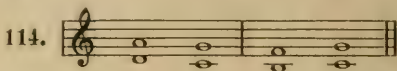
Trotz alledem wirkt die Terzverdoppelung in Nr. 111 ruhiger, weil sich dort die Stimmführung ungezwungener gibt. Es stellt sich demnach hier heraus, daß eine Klangdarstellung, die an sich zu vermeiden ist, durch die Umgebung begründet erscheint.

Nach den Umstellungen der Dissonanz sind die Terzverdoppelungen der Tonika meist ungünstiger. Sie lassen sich da auch, ohne die Stimmführung leiden zu lassen, umgehen. In Nr. 113 ist jeder Verbindung mit Terzverdoppelung eine solche mit Umgehung derselben beigelegt.

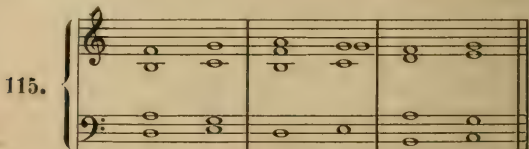
113.



Im besondern sind noch nachstehende Intervallfolgen zu besprechen:



Die erstere wird, gleichgültig in welchen Lagen, im vierstimmigen Satze nicht geschrieben. Anders verhält es sich mit der Zweiten. Zwischen Baß und einer der oberen Stimmen ist sie unzulässig, während zwischen den mittleren Stimmen und der Oberstimme selbst der strenge Choralatz von ihr Gebrauch macht.



Die beiden ersten der vorstehenden Verbindungen sind demnach angängig, während die letzte nicht zu billigen ist.

Dem Nonenklang ist es gestattet, auf leichter wie auf schwerer Zählzeit frei einzutreten. Im Anschlag wirkt der Nonenklang, gleich den anderen Dissonanzen, wie ein Wechselklang vor der Tonika. Der Nonenklang begegnet uns überall da, wo sich sonst die Dominante zur Tonika verbindet. Doch findet er sich in Musikstücken keineswegs so häufig, wie es zur Übung in den Aufgaben hier der Fall ist. Der Nonenklang wirkt weichlich und verschwommen; er verleiht der Musik einen sentimentalsten Zug. In der Praxis wird deshalb für seine Verwendung Vorsicht geboten sein.

Aufgaben:

111. $\frac{2}{2}$ T D₇ T | D B₉ | T .. B₉ | T ||

112. $\frac{3}{4}$ T B₉ | T .. S | B₉ T D₇ | T | B₉ T S₆ | T

113. $\frac{2}{12}$ $B_9 | T D_9 T | D_9 T D_9 | T$
 114. $\frac{3}{4}$ $B_9 | T D_7 T | B_9 T B_9 | T ||$
 115. $\frac{2}{12}$ $T | S B_9 T \dots B_9 T D \dots_7 T \dots D_9 T S D_7 T$
 116. $\frac{2}{12}$ $T \dots | S B_9 | T \dots | D_7 T \dots | D B_9 | T \dots | B_9 T$
 $S | D \dots_7 | T ||$
 117. $\frac{2}{4}$ $T \dots \dots | D_9 T | D_9 T \dots S_6 T D B_9 | T \dots D_7 T$
 $B_9 T | B_9 T S D | T ||$
 118. bis 121.

2. Kapitel.

Die Hauptdissonanzen des reinen Moll.

§ 9. Der Mollsubdominantseptakkord.

In Moll setzen sich, wie in Dur, charakteristische Dissonanzen aus den Dominanten zusammen. Ein einfaches Mittel, sich die den Durdissonanzen entsprechenden Moll-
 dissonanzen zu vergegenwärtigen, ist das Notieren der ersteren im Bassschlüssel und ihr Ablesen nach Umdrehung des Notensystems, von der entgegengesetzten Seite aus, wiederum im Bassschlüssel.

116. $\begin{array}{cccc} \text{I}_0 & \text{SII} & \text{QIA} & \text{SXI} \\ \text{Bassschlüssel} & & & \\ \text{T} & \text{D}_7 & \text{S}_6 & \text{B}_9 \end{array}$

Stellen wir die Dissonanzen des reinen Dur und Moll nebeneinander, so ergeben sich folgende Gegenstücke:

Dur:	Moll:
D_7	VII S
S_6	VI D
B_9	IX S

In C-Dur und C-Moll entstehen nachfolgende Akkorde:

C-Dur:

g h d | f = g^+7

f a c | d = $^+f_8$

h d | fa = g^+9

C-Moll:

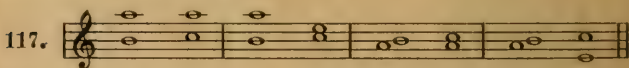
d | f as c = VII⁰c

f | g b d = VI⁰d

b d | f as = IX⁰s

In Moll finden sich demnach wie in Dur die Zusatztöne der Septime, Sexte und None. Bei den Unterklängen werden sie aber vom Hauptton des vorherrschenden Dreiklangs aus nach unten zu gerechnet und durch römische Zahlen angezeigt. Die Null, welche sonst zur Kennzeichnung des Unterklanges erforderlich ist, kann, wenn die Dissonanzen in Funktionszeichen aufgeschrieben werden, in Wegfall kommen.

Auch in Moll darf jede Dissonanz frei eintreten, muß sich aber auflösen. Bei der Auflösung besteht unverändert der Grundsatz: Von den Tönen, die eine Septime bilden, wird zueinander, von den Tönen, die eine Sekunde bilden, auseinander gegangen.

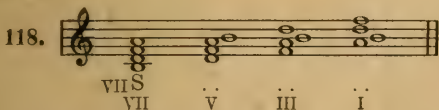


Dissonanzen, welche aus den Dominanten zusammengesetzt sind, finden auch in Moll ihre erste Auflösung in der Tonika.

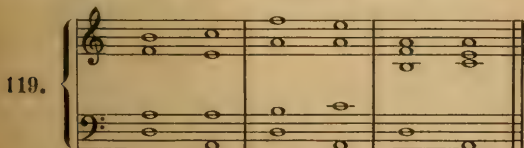
Die wichtigste Molldissonanz ist der Mollsubdominantseptakkord: VII⁰s. In ihm erscheint der Mollsubdominantklang vollständig, von der Molldominante dagegen nur der Hauptton. Dieser Klang kommt in allen Stellungen vor, d. h. der Baß übernimmt bald die VII, bald die V, III oder I des Akkordes. Die Töne der Dissonanz in A-Moll sind h | d f a. d f a ist darin der Hauptklang, a der Hauptton, h der dissonierende Zusatzton. Die Bezeichnung durch Klangbuchstaben für diesen Akkord lautet: VII⁰a.

Es zeigt sich, wie Akkorde, welche den Tönen nach scheinbar dieselben sind, in den Tonarten verschiedenartig gedeutet werden müssen. In C-Dur ist $h\ d\ f\ a$: g_9^+ , in A-Moll aber: vi^a . Nach der Generalbaßbezeichnung wird in beiden Fällen ein Septimentklang, der allerdings auf verschiedene Stufen zu stehen kommt, notiert. $h\ d\ f\ a$ gilt in C-Dur als VII^o_7 , in A-Moll als II^o_7 . Wie in C-Dur unterscheidet man auch in A-Moll Grundstellung und Umstellungen des Klanges. Man spricht von Septimentklang, dem Terzquartakkord usw. Der Ton h gilt, obwohl er niemals Grundton sein kann, in beiden Tonarten als derjenige Ton, über welchem sich die Dissonanz aufbaut. In dem Notieren mit Funktionszeichen oder Klangbuchstaben offenbart sich demgegenüber der wirkliche Unterschied in der Bedeutung der Dissonanzen.

Durch Unterschreiben des Funktionszeichens mit Zahlen, welche den Baßtönen entsprechen, lassen sich auch bei den Dissonanzen der Unterklänge die einzelnen Stellungen kenntlich machen.



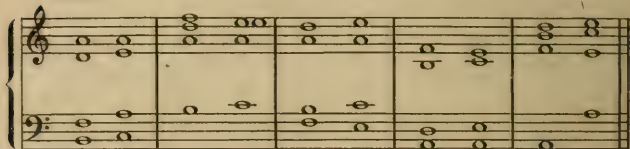
Innerhalb der Kadenz ist wohl diejenige Stellung des Mollsubdominantseptakkordes, bei welcher die V im Baß liegt, am üblichsten. Sie verbindet sich jederzeit am vollkommensten mit der Grundstellung der auflösenden Tonika.



Von h, der VII der Dissonanz, wird nach e, der Terz der Tonika, geschritten. Von f erfolgt der Leittonschritt zu e, von d der Quartensprung zu a. Doch kann von d aus, wie es in Nr. 120 gezeigt wird, auch der Übergang nach e geschehen. a bleibt als gemeinsamer Ton gern in derselben Stimme liegen.

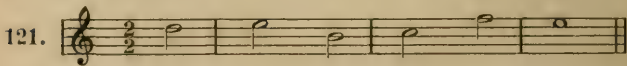
Die Verbindung der anderen Stellungen zur Tonika bringt Nr. 120.

120.



Im reinen Moll steht die Subdominantdissonanz vor der Tonika, und zwar hauptsächlich innerhalb der Kadenz. Wie im reinen Dur von der Dominante zur Tonika, so schließt man im reinen Moll von der Subdominante zur Tonika.

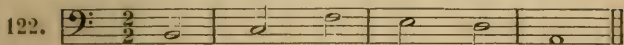
Die Mollsubdominantdissonanz kann aber auch sonst im Verlauf der Sätze auf leichten oder schweren Zählzeiten vor der Tonika eingeführt werden. So läßt sich beispielsweise folgende Oberstimme auf jeder leichten Zählzeit mit VII^S harmonisieren.



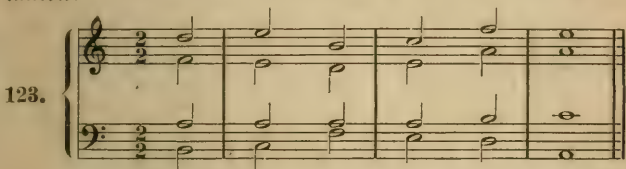
Eine dazu passende Baßbewegung wird in nachstehender Funktionsreihe gegeben:

VII^S | $\overset{0}{T}$ VII^S | $\overset{0}{T}$ VII^S | $\overset{0}{T}$ ||
 VII III III I V V

Daraus ergeben sich die Töne für den Baß:



Die vierstimmige Muszarbeitung des Beispiels wird lauten:



Eine derartige Harmonisierung in kurzer Satzbildung ist durchaus natürlich. In längeren Sätzen verzichtet die neuere Musik meist auf die ausschließliche Benutzung reiner Systeme. Zur Übung aber bestrebe man sich, mindestens in den ersten Kadenzen und größeren Sätzen dieselben allein zu berücksichtigen. Wird man doch nur so gewahr werden, wie eine charakteristische Mollharmonisierung vorzunehmen ist. Wenn dann ab und zu ein Klang aus den harmonischen Systemen zugefügt wird, so kommt dadurch die Eigenart der Unterklänge nur umsomehr zum Bewußtsein.

Nochmals sei daran erinnert, daß in der Funktionschrift die römischen Zahlen der Zusatztöne stets links neben das Funktionszeichen gesetzt werden.

Aufgaben:

122. $\frac{3}{4}$ VII S | $\overset{0}{T}$ ° S | D ° .. $\overset{0}{T}$.. VII S ... $\overset{0}{T}$ |

123. $\frac{2}{2}$ D ° ° S | $\overset{0}{T}$.. | ° S VII S | $\overset{0}{T}$ |

124. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T}$ VII S $\overset{0}{T}$ | ° S $\overset{0}{T}$ | VII S .. | $\overset{0}{T}$ |

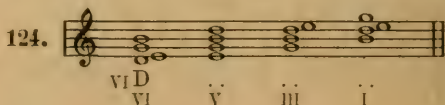
125. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$ | ° S VII S $\overset{0}{T}$.. | .. D ° ° S | $\overset{0}{T}$ VII S | .. $\overset{0}{T}$ ° S D ° |
° S .. VII S | $\overset{0}{T}$ ||

126. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T} D^0 | \overset{0}{T} VII S | \overset{0}{T} ^0 S | D^0 .. VII S .. \overset{0}{T} ^0 S | D^0 VII S \overset{0}{T}$
 127. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T} D^0 ^0 S | \overset{0}{T} .. VII S | \overset{0}{T} ^0 S VII .. | \overset{0}{T} D^0 | \text{v} \overset{0}{T} VII S \overset{0}{T}$
 $^0 S VII .. \overset{0}{T} | D^0 ^0 S VII .. | \overset{0}{T}$
 128. bis 133.

§ 10. Der Molldominantseptakkord.

Der Molldominantseptakkord: $VI D$, in A-Moll $d | e g h$: $VI h^0$, ist vielleicht anderen Dissonanzbildungen gegenüber eine seltenerere Erscheinung. Durch die starke Verwendung des harmonischen Systems, vor allem in Moll, sind die Kadenzbildungen mit D^+ häufiger als diejenigen mit D^0 geworden. Daß sie mitunter als die maßgebenden bezeichnet werden, dazu liegt keine Berechtigung vor. Die natürlichen Kadenzbildungen in Moll werden zunächst mit Unterklängen hergestellt. In der für Moll charakteristischen melodischen Abwärtsbewegung drückt sich das Verlangen nach Harmonisierung durch Unterklänge aus.

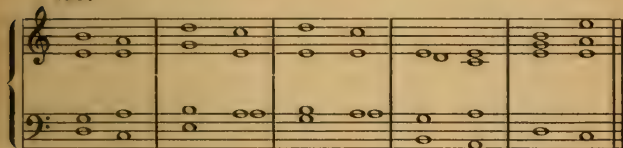
$VI D$ setzt sich aus D^0 und $^0 S$ zusammen. Ersterer Akkord ist mit allen Tönen, letzterer nur durch seine V vertreten. Alle Stellungen dieser Dissonanz kommen vor.



Die Dissonanz löst sich in die Tonika auf. Dabei ist hauptsächlich die Führung des dissonierenden Tones, der VI zu beachten. Von ihm aus geschieht der Übergang zur Terz der Tonika. Für das Fortschreiten aller anderen Töne gelten die bisherigen Vorschriften. Auf dem nächstliegenden Wege wird zu den Tönen des neuen Klanges übergegangen. Der gemeinsame Ton kann in derselben Stimme

liegen bleiben, doch ist es auch üblich, von der V der Dissonanz zur V der Tonika zu springen. Nachstehend sind einige Verbindungen $\text{VI} \overset{0}{D} \overset{0}{T}$ in A-Moll gezeigt.

125.



Die Anwendung der Dissonanz ist stets da statthaft, wo sich sonst $\overset{0}{D}$ zur $\overset{0}{T}$ verbindet. Welche Stellungen des $\text{VI} \overset{0}{D}$ in der Praxis bevorzugt sind, läßt sich schwer angeben. Vorn schlägt hier der dissonierende Zusatzton dem Moll-dominantklang erst nach. Geschieht der Nachschlag im Baß, so bringt derselbe die VI der Dissonanz. Beim Nachschlagen des dissonierenden Tones in der Oberstimme kann dagegen V, III wie I dem Baß zufallen.

Den Aufgaben hier sind ausschließlich reine Systeme zugrunde zu legen.

Aufgaben:

$$134. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{0}{T} \dots | \overset{0}{D} \text{VI} \overset{0}{D} | \overset{0}{T} \text{VII} \overset{0}{S} | \overset{0}{T} \parallel$$

$$135. \quad \frac{3}{4} \quad \overset{0}{D} \text{VI} \dots | \overset{0}{T} \dots | \overset{0}{S} \text{VII} \dots | \overset{0}{T} \parallel$$

$$136. \quad \frac{3}{2} \quad \overset{0}{S} | \overset{0}{D} \text{VI} \dots \overset{0}{T} | \overset{0}{D} \dots \text{VI} \overset{0}{D} | \overset{0}{T} \text{VII} \overset{0}{S} | \overset{0}{T} \parallel$$

$$137. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{0}{T} | \overset{0}{D} \text{VI} \dots | \overset{0}{T} \dots | \overset{0}{S} \text{VII} \dots | \overset{0}{T} \dots \overset{0}{D} \text{VI} \dots \overset{0}{T} \dots \overset{0}{S} \text{VII} \dots | \overset{0}{T} \parallel$$

138. bis 143.

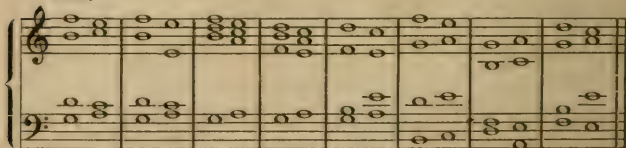
§ 11. Der verkürzte Mollsubdominantnonenakkord.

Der fünfstimmige Nonenklang in Moll setzt sich aus der Mollsubdominante und der I und III der Molldominante zusammen. Seine Bezeichnung lautet: IX S. In A-Moll gehören zu dem vollständigen Nonenakkord die Töne g h d f a. Häufiger als diese im wesentlichen von der freien Instrumentalmusik benutzte fünfstimmige Dissonanz ist ihre Verkürzung auf vier Töne. Durch Auslassen des Haupttones, der I der Mollsubdominante, entsteht der verkürzte Mollsubdominantnonenklang, welcher in der temperierten Stimmung durchaus dem Dominantseptakkord der Paralleltart gleicht.

In A-Moll bilden den verkürzten Nonenakkord die Töne g h d f. Der Hauptton a ist ausgelassen. Bezeichnet wird der Klang als: IX \sharp , oder mit Funktionszeichen: IX S.

In C-Dur ergab die Zusammenstellung g h d f den Dominantseptakkord: g⁺, oder D₇. g h d f als verkürzter Nonenklang in A-Moll wird nach der Tonika a c e aufgelöst. Der Hauptsache nach gehen die Stimmen von der Dissonanz zur Konsonanz schrittweise. Nur zur Vermeidung von Terzverdoppelung in der Tonika sind Sprünge gestattet. Doch ist die Terzverdoppelung, wie sie die erste Verbindung in Nr. 126 zeigt, aus Gründen der Stimmführung durchaus richtig. Das bei der Besprechung des Nonenklanges in Dur Gesagte hat auch hier Gültigkeit. Gegen die Folge einer verminderten und reinen Quinte zwischen Mittelstimmen und Oberstimme ist in Moll ebensowenig wie in Dur etwas einzuwenden.

126.



Alle Stellungen des Nonantenklanges in Moll kommen vor. Einer Einführung bedarf dieser Akkord ebensowenig wie die anderen Dissonanzen. Gern schließt er sich an eine der Dominanten an. Der Tonika geht er auf leichter wie auf schwerer Zählzeit voraus.

Aufgaben:

144. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T} \dots | {}^0S IXS | \overset{0}{T} VII S | \overset{0}{T} ||$
 145. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T} \dots | {}^0S IXS \overset{0}{T} | VII S \overset{0}{T} | {}^0S | IXS \overset{0}{T} | D^0 VII S \dots | \overset{0}{T} ||$
 146. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T} IXS | \dots \overset{0}{T} | {}^0S \overset{0}{T} | {}^0S | IXS \overset{0}{T} | {}^0S \dots | IXS \dots | \overset{0}{T} ||$
 147. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T} D^0 \dots | IXS \overset{0}{T} {}^0S | VII S \overset{0}{T} {}^0S IXS | \overset{0}{T} \dots | {}^0S VII \dots \overset{0}{T} |$
 $IXS \overset{0}{T} {}^0S | D^0 {}^0S IXS | \overset{0}{T} ||$
 148. bis 151.

3. Kapitel.

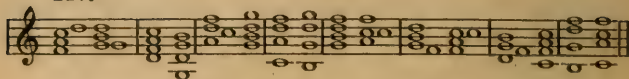
Die Führung der charakteristischen Dissonanzen zu den Dominanten und die Verbindung derselben untereinander.

§ 12. Beispiele in Dur.

In der Kadenz gehen, wie schon mehrfach erwähnt worden ist, häufig beide Dominanten der Tonika voraus. Wie auf S die D und auf D die S folgt, so wird nun auch S_6 der D und D_7 der S verbunden. Jrgendwelcher besonderer Anordnungen über die Bewegung der Stimmen bedarf es dazu nicht. Behält doch das Grundprinzip der Dissonanzauflösung, d. h. Fortschreiten von Septimen und Sekunden aus, auch hier seine Gültigkeit. Jeder Ton einer Dissonanz, welcher im nächsten Akkord vorkommt, hat die Berechtigung in derselben Stimme liegen zu bleiben; sein Verlassen ist jedoch gleicherweise statthast.

Übergänge vom S_6 zur D und vom D_7 zur S müssen sich wie folgt ergeben:

127.



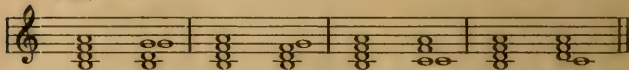
Ist der zweite Akkord gleich mit seinem charakteristischen dissonierenden Zusatzton versehen, dann wird durch die Gemeinsamkeit zweier Töne ein noch innigerer Anschluß erzielt werden. An der Fortschreitung der Stimmen ändert sich nichts dadurch.

128.



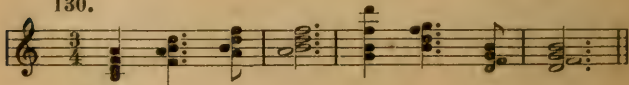
Gleich D_7 und S_6 verbindet sich D_9 mit einer der beiden Dominanten.

129.



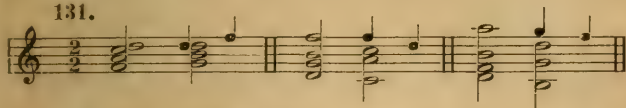
Manche dieser Verbindungen wirken nicht anders als Folgen mit Wechsellönen oder gar Wechsellängen (siehe die betreffenden Paragraphen). Namentlich die Übergänge des Nonenklanges zu einer Dominante werden in diesem Sinne gehört, weil zwei Töne eines der Dreiklänge, aus denen sich die Dissonanz zusammensetzt, weiter erklingen. Zum richtigen Bewußtsein der einzelnen Dissonanz gelangt man hier wohl nur dann, wenn dieselbe, wie es in der neueren Instrumentalmusik häufig der Fall ist, in mehreren Lagen nacheinander angeschlagen wird. Auf die letzte Lagerung folgt dann der Übergang zum neuen Akkord.

130.



Häufig schlägt dem zweiten Akkord der dissonierende Ton erst nach.

131.



Auf die Stimmführung übt dieses nachträgliche Erklängen der Dissonanz keinen Einfluß aus. Die Bedingung wird ja stets sein, daß sich die zweite Dissonanz auflösen muß. Dafür sind die Regeln gültig, welche bisher über Dissonanzauflösung gegeben worden sind.

Nur wenige Radenzen und Sätze mögen hier zur Übung geschrieben werden. In den weiteren Beispielen kommen nun ununterbrochen Radenzen mit $S_6 D_7, D_7 S_6$ usw. vor.

Aufgaben:

152. $\frac{2}{2}$ T | S₆ D . . . | T |

153. $\frac{3}{4}$ T . . | D₇ S . .₆ | T ||

154. T .. S₆ D B₉ S D₇ .. | T .. | S ..₆ | D ..₇ | T

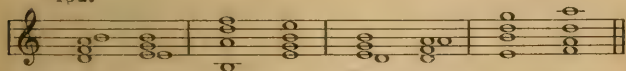
155. $\frac{3}{4} D_7, T \dots D_7 S \quad T D_7 \quad T \dots D_9 D T, S \dots_6 | D \dots_7 T$

156. bis 160.

§ 13. Beispiele in Moll.

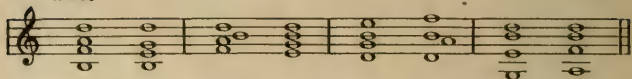
Die Verbindungen der charakteristischen Dissonanzen mit den Dominanten in Moll sind nach denselben Angaben, welche für die Verbindungen in Dur gemacht worden sind, herzustellen. Zunächst ergeben sich die Folgen VII S D⁰, VI D⁰ S.

132.



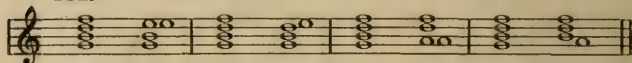
Ferner sind die direkten Disjunktionsanschlüsse zu erwähnen:
 $v_{II}S$ $v_{II}D$, $v_{II}D$ $v_{II}S$.

133.



Dann schließt sich der verkürzte Nonenklang an die Dominanten mit oder ohne Zusatztönen an.

134.



Wirkungen, wie sie Verbindungen mit Wechseltönen und Wechseltönen eigen sind, treten auch hier stark hervor.

Aufgaben:

$$161. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{0}{T} D^0 | IX S VII S | \overset{0}{T} ||$$

$$162. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{0}{T} .. | VII S D^0 | ^0 S VII .. | D^0 VII S | \overset{0}{T}$$

$$163. \quad \frac{3}{4} \quad \overset{0}{T} D^0 VI .. | VII S \overset{0}{T} .. | ^0 S IX S | D^0 VII S | \overset{0}{T} ||$$

$$164. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{0}{T} VII S | D^0 IX S | ^0 S VII .. | \overset{0}{T} .. | VII S IX S | \overset{0}{T} .. | D^0 IX S | \overset{0}{T} ||$$

$$165. \quad \frac{3}{4} \quad \overset{0}{T} | VII S D^0 | \overset{0}{T} ^0 S | VII S D^0 ^0 S | \overset{0}{T} IX S | D^0 VII S | \overset{0}{T} ||$$

$$166. \quad \frac{2}{2} \quad D^0 \overset{0}{T} | VII S IX S | \overset{0}{T} .. | D^0 VI .. | \overset{0}{T} VII S | \overset{0}{T} IX S | \overset{0}{T} ^0 S VII .. | \overset{0}{T} ||$$

$$167. \quad \frac{6}{8} \quad \overset{0}{T} .. VII S | D^0 VI .. VII S | \overset{0}{T} IX S \overset{0}{T} .. | IX S ^0 S IX S | \overset{0}{T} .. ^0 S VII .. | D^0 VI .. \overset{0}{T} .. | IX S ^0 S D^0 ^0 S VII .. | \overset{0}{T} ||$$

168. 169.

4. Kapitel.

Die charakteristischen Dissonanzen der harmonischen Systeme. Der verminderte Dreiklang.

§ 14. Die Dissonanzen der harmonischen Systeme.

In der einfachsten Art der gemischten Systeme, in den harmonischen Systemen, wird in Dur wie in Moll ein

Dominantklang umgewechselt. Die drei Hauptakkorde von C-Dur wie C-Moll ergeben sich wie folgt:

f	a	c	g	h	d	f	a	c	g	h	d
		c	e	g			c	e	s	g	

Netzt unterscheidet die Terz der Tonika allein beide Systeme. Die Dominanten sind vollständig gleichartig, mithin auch die Dissonanzen, die sich aus ihnen zusammensetzen. Die drei charakteristischen Dissonanzen heißen hier:

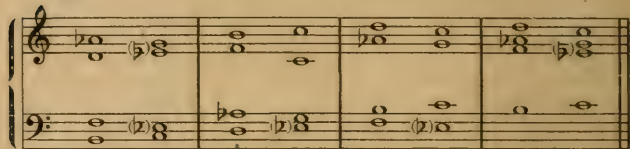
	g	h	d	h	d	d
T ($\overset{+}{c}$):	D ₇ (g ⁺ 7)	D ₉ (g ⁺ 9)	•	VII S (VII ⁰ c)		
T ($\overset{0}{g}$):	D ₇ (g ⁺ 7)	IX S (IX ⁰ e)		VII S (VII ⁰ c)		

Ein D₇ ist demnach gleicherweise der Dominantseptakkord in Dur wie Moll. Und ebenso bedeutet VII S die Subdominantdissonanz in Dur wie Moll. Beide Dissonanzen werden beliebig nach einem tonischen Ober- wie tonischen Unterklang aufgelöst. Dadurch kann, das hat uns später zu beschäftigen, sofort der Übergang von einer Tonart zur anderen, die Modulation, erzielt werden. Die Einführung, Darstellung, wie Weiterführung dieser Dissonanzen ist in den harmonischen Systemen durchaus dieselbe wie in den reinen. Ein D₇ wird nach einer T⁰ aufgelöst, tritt aber auch mit ⁰S, VII⁰S und IX⁰S in Verbindung. Und ebenso schließt VII S zur T oder geht in D, D₇ und D₉ über.

Eine neue Dissonanz begegnet uns in dem verkürzten Nonenakkord mit kleiner None. Auch dieser weist in Dur wie in Moll die gleichen Töne auf. In C-Dur wie in C-Moll heißt er h d f a s. Seiner verminderten Septime h a s wegen wird er vermindelter Septimenakkord genannt. Er ist aber wie h d | f a in C-Dur oder g h | d f in A-Moll zu erklären, d. h. als verkürzter Nonenklang. Entweder ist er D₉⁺ oder IX S. Behandelt wird der Klang mit kleiner

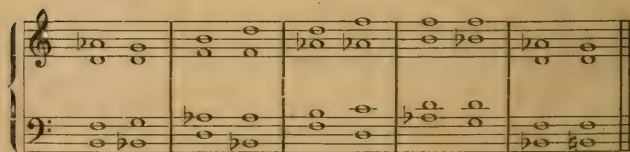
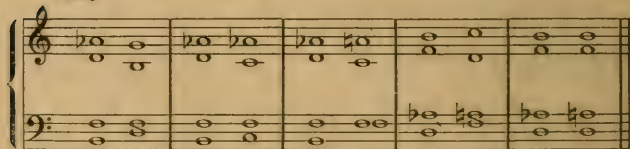
None nicht anders als derjenige mit großer None. Er schließt zur Tonika, verbindet sich dann außerdem mit den Dominanten und deren Zusammensetzungen. Auflösungen nach der Tonika zeigt Nr. 135.

135.



Und ferner folgen noch einige Verbindungen mit Dominantbildungen:

136.



Hier sind Akkordverbindungen gewählt, in denen Klänge der harmonischen und reinen Systeme in Zusammenhang treten. $D_9^+ S$ wie $I X S D_7$ sind außerordentlich beliebte Folgen.

Die Frage, wann diese oder jene Dissonanzen zur Einführung gelangen sollen, läßt sich nicht so leicht beantworten.

Spielt doch da der Gesamtcharakter eines Musikstückes eine viel zu große Rolle. Ohne Zweifel verleiht 0S dem Dur einen weicheren, gedämpfteren Klang und D^+ in Moll vermindert den strengen, wehmütigen Grundzug. Die Dissonanzen, da sie zum Teil Ober- und Unterklänge verbinden, nehmen eine vermittelnde Stellung ein. Auf jeden Fall muß dem Schüler dringend angeraten werden, die Wirkung der Säge, in denen die Akkorde der harmonischen Systeme vorkommen, genau zu beobachten, damit er die richtige Nuancierung aller Harmonien in der Praxis begreifen lernt. Hat doch jede Akkordverbindung ihren eigenen Charakter, ihre geordnete Bedeutung.

Aufgaben:

170. $\frac{3}{2}$ T D_9^{\flat} | T .. | VII S D_7 | T
 171. $\frac{3}{2}$ T D_9^{\flat} | T VII 0S | D .. 7 | T
 172. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ | 0S VII.. | D^+ $\overset{0}{T}$ | VII 0S D .. 7 | $\overset{0}{T}$
 173. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$ IX S D^+ | $\overset{0}{T}$.. | VII S D_7 | $\overset{0}{T}$
 174. $\frac{3}{4}$ T D_9^{\flat} T | VII S D • D_9^{\flat} | T .. VII S | T .. S D_9^{\flat} T |
 VII S T 0S | $\underset{2}{D}$ D_9^{\flat} | T S D_9^{\flat} | T D_7 | T |
 175. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T}$.. | VII S D | $\overset{0}{T}$ IX S $\overset{0}{T}$ | D_7 $\overset{0}{T}$ | D^0 IX S D^+ $\overset{0}{T}$ | D^0 $\overset{0}{T}$
 VII S D^+ | $\overset{0}{T}$ IX S D^+ | $\overset{0}{T}$ IX S | $\overset{0}{T}$.. D^0 | 0S D_7 $\overset{0}{T}$ |
 IX S IX S | D^0 D_7 | $\overset{0}{T}$ ||
 176. bis 180.

§ 15. Der verminderte Dreiklang.

Aus der Verbindung der Dominanten gehen die Akkorde D_7 und VII S hervor. Bleibt in jeder dieser Dissonanzen der Hauptton fort, so bilden die übrigen Töne einen Dreiklang, der vermindert oder verminderte Dreiklang genannt wird. Diese Benennung rührt von der verminderten Quinte her, welche

die äußeren Stimmen bei engster Lagerung, in der sogenannten Grundstellung, angeben.

In C-Dur (wie C-Moll) entsteht aus g h d | f durch Auslassen des Haupttons g der Dreiklang h d | f, und ebenso in C-Moll (wie C-Dur) aus d | f as e durch Auslassen des Haupttons e der Dreiklang d | f as. Bezeichnet wird h d | f als $g^+ 7$ ($\Phi 7$), d | f as als vii^oe (vii^s). Beim vierstimmigen Aussetzen dieser Klänge wird vornehmlich die 5 oder V, vom fehlenden Hauptton aus gerechnet, der untersten Stimme anvertraut und zur Verdoppelung gebracht.

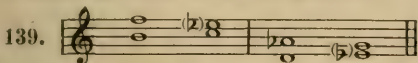
137.

Anderere Stellungen dieses Dreiklangs kommen wohl vor, wirken jedoch weniger günstig.

138.

Die Lage mit h einerseits und d andererseits in der Unterstimme klingt darum schlecht, weil die hier angeschlagene verminderte Quinte stark mit der natürlichen, mitklingenden reinen Quinte in Widerstreit gerät. Besonders tritt das dann in Erscheinung, wenn wie oben bei d f as der Ton d verdoppelt ist. Aber auch die Stellung von h d f mit f wie von d f as mit as in der Unterstimme ist unvorteilhaft. Diese Anordnungen müssen sich in irgendeiner Art und Weise durch den Zusammenhang als verwendbar rechtfertigen; dann werden sie auch annehmbar erscheinen.

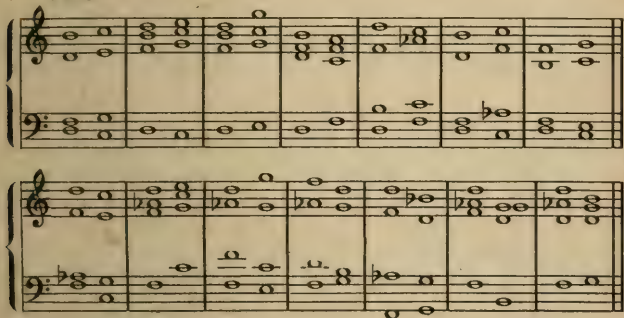
Die verminderten Dreiklänge sind Dissonanzen. Ihnen hat eine Konsonanz zu folgen. Vorschriften über die Art der Klangfolge wie über die Schritte von den einzelnen Tönen aus lassen sich jedoch nicht aufstellen. Wohl ist das Nächstliegende, von einer verminderten Quinte in nachstehender Manier zu einer Terz überzugehen.



Der Ausnahmen von dieser Föhrung sind aber so viele, daß diese Bestimmung nicht als bindend gelten kann. Vor allem ist wichtig, daß, obwohl der Septimenklang der Ursprung des verminderten Dreiklangs ist, die Bestimmungen über die Föhrung von der Septime aus nicht mehr zu Recht bestehen. Es fehlt eben der Hauptton, mit welchem die Septime wesentlich dissoniert. Man vergleiche auch das auf S. 22 über die verminderte Quinte Gesagte.

Die Dissonanz des verminderten Dreiklangs ist außerordentlich mild. Auf leichter wie auf schwerer Zählzeit kann der Akkord unvermittelt eintreten. Am wahrscheinlichsten folgt auf V_7^0 die T, T^0 , S oder ^0S und auf VII^0S die T^0 , T, D oder D^0 .

140.



Die Art der Verdoppelung in der 7. und 14. obiger Darstellungen ist seltener anzutreffen. Wohl ist sie zulässig, wirkt aber zweifelsohne härter. Es empfiehlt sich, außergewöhnliche Stellungen nur dann in Betracht zu ziehen, wenn die Stimmführung unbedingt dazu drängt.

Bei Abzählung nach Stufen kommt der verminderte Dreiklang, der durch eine Null neben der Stufenzahl kenntlich gemacht wird, auf die 2. und 7. Stufe des harmonischen Dur wie Moll zu stehen.

In den Aufgaben, für die hier keine Funktionsangabe vorliegt, ist der verminderte Dreiklang vorzugsweise da zu schreiben, wo sonst auch die Dominante und Subdominante am Platze sind.

Aufgaben:

$$181. \frac{2}{2} \text{ T } D_7 | \text{ T VII S } | \text{ D } \cdot \cdot 7 | \text{ T } ||$$

$$182. \frac{3}{4} \overset{0}{T} \text{ VII S } | \text{ D } \overset{0}{T} D_7 | \overset{0}{T} |$$

$$183. \frac{2}{2} \overset{0}{T} \text{ VII S } \text{ D } \overset{0}{IX} \text{ S } \overset{0}{T} D_7 \overset{0}{T} D^0 \text{ IX S }^0 \text{ S } \text{ D } \overset{0}{T} \text{ VII S } \text{ D } \overset{0}{T}$$

$$184. \frac{5}{8} \text{ T } \cdot \cdot \text{ VII S } \text{ D } \text{ T } \text{ S } \text{ D } \overset{0}{9} \text{ T } D_7 \text{ T}$$

$$185. \frac{2}{2} \text{ T } | \text{ VII S } \text{ D } | \text{ T } D_7 \text{ T } | \text{ VII S } \text{ D } \text{ — } D_7 | \text{ T S } \text{ D } \text{ T} \\ \text{VII S } \text{ T } | \text{ S}_6 \text{ D}_7 | \text{ T } ||$$

$$186. \frac{3}{4} \text{ D}_7 \overset{0}{T} \cdot \cdot \text{ S } \text{ D } \text{ D } \overset{0}{9} \overset{0}{T} \text{ D}_7 \overset{0}{T} \text{ VII S } \text{ IX S } \text{ D } \overset{0}{T} \text{ VII S } \text{ D}_7 \overset{0}{T}$$

$$187. \text{ bis } 191.$$

§ 16. Freireiten in der Stimmführung.

Die Verbindung des verminderten Dreiklangs mit der Terz gab Anlaß zur Befreiung von Ausnahmen in der Stimmführung dissonirender Töne. Ohne Zweifel ist, die C-Durtonart vorausgesetzt, der Ton f in h d f die Septime des Dominantseptakkordes. Da der Hauptton g, wenn der Septakkord zum verminderten Dreiklang verkürzt wird, aber ausbleibt, ist, wie schon erwähnt, ein Zwang zum Weiter-schreiten von der Septime aus nicht mehr vorhanden.

Auch in unverkürzten Dissonanzen kommen nun Fälle vor, bei denen eine normale Weiterführung dissonierender Töne nicht angängig erscheint. Angenommen, zu den folgenden Bewegungen der äußeren Stimmen sollen die unter-schriebenen Klänge gelten.

141.

T D₇ T ⁰T VIIIS ⁰T

Den bisherigen Bestimmungen gemäß hat man den vierstimmigen Satz nicht anders als folgendermaßen zu ergänzen.

142.

So ist aber jeweils im auflösenden Dreiklang der richtigen Weiterführung des dissonierenden Tones zuliebe eine ungünstige Verdoppelung geschrieben worden. Das zweifache Auftreten der Terz bringt eine harte Wirkung mit sich. Demgegenüber ist im Klang bei weitem vorzuziehen, wenn sich der Dominantseptimenakkord wie Mollsubdominantiextakkord in nachstehender Weise zur Tonika bewegen.

143.

Es wird also bei der Verbindung $D_7 T$ von dem Ton der Septime zum Grundton des neuen Klanges gesprungen oder zu dessen Quinte geschritten, und ferner bei der Verbindung $VII^0 T$ von der Septime zum Hauptton des neuen Klanges gesprungen oder zu dessen Quinte geschritten, wenn sonst die Tonika ungünstig wiedergegeben erscheint. Wie für die reinen, so sind diese Bestimmungen ebenso für die harmonischen Systeme bindend.

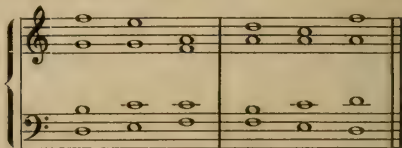
Freilich kommt es sehr darauf an, in welcher Weise der Fortgang nach dem auflösenden Dreiklang in den einzelnen Stimmen erfolgt. Gehen die Stimmen, welche zu der Terzverdoppelung geführt haben, schrittweise in Gegenbewegung weiter, dann wird auch der an sich ungünstig vertretene Dreiklang nach der Dissonanz nicht übel wirken.

144.



Dagegen beeinflusst ein Weiterspringen der Stimmen die Wirkung fast stets unangenehm.

145.



Unregelmäßige Stimmführungen gehören in der Praxis zu den Ausnahmen und müssen auch hier in den Arbeiten dazu gehören. In den mittleren Stimmen, die an sich weniger hervortreten, sind wohl allerlei Sonderbarkeiten des

Sakes eher zulässig als in den äußeren Stimmen. Immerhin tut man gut, nur dann vom Normalen abzuweichen, wenn wirklich ein Grund dazu vorliegt, wenn also beispielsweise die Klangwirkung dadurch verbessert wird.

Die Ausnahmen in Aufgaben vorzuführen, erscheint nicht erforderlich. Wir beschränken uns darauf, Kenntnis davon zu nehmen. Ist wirklich einmal Grund vorhanden, sich ihrer zu bedienen, dann soll man ihnen auch, im vollen Bewußtsein der Notwendigkeit der Anwendung, nicht aus dem Wege gehen.

5. Kapitel.

Nebendissonanzen in Dur und Moll.

§ 17. Nebendissonanzen in Dur.

Die charakteristischen Dissonanzen einer Tonart setzen sich aus den Dominanten zusammen. In den Nebendissonanzen dagegen erklingt die Tonika gleichzeitig mit einer der Dominanten. Die Zusatztöne treten auch hier als Septimen oder Sexten auf.

Es bilden sich in den reinen Systemen:

Tonikaseptakkord: T_7

Tonikasextakkord: T_6

Subdominantseptakkord: S_7

Dominantsextakkord: D_6

Im C-Durssystem sind das die Klänge:

c e g | h = c^+_7

c e g | a = c_6

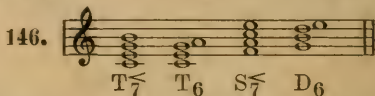
f a c | e = $+f_7$

g h d | e = g^+_6

Bei den Intervallen der großen Septime ist es hier notwendig, die Zahl mit dem Zeichen < zu verstehen, um

den Unterschied von der kleinen, natürlichen Septime kenntlich zu machen. Die Sexten sind nicht anders als diejenige des Subdominantsextakkords. Für dieses Intervall ist somit kein Unterschied in der Bezeichnung vorzuziehen.

Sind folgende auch die Hauptstellungen der Akkorde,



so kommen doch alle Umstellungen ebenso wie bei den charakteristischen Dissonanzen vor.

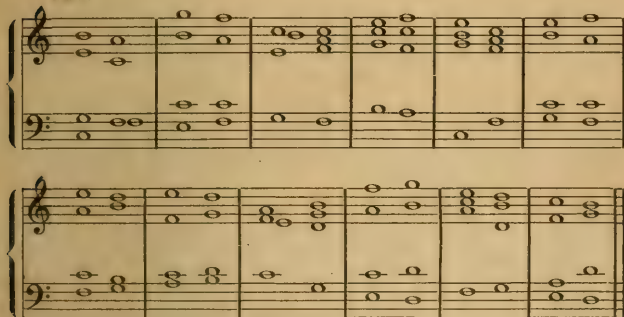
Den Nebendissonanzen wird die verschiedenartigste Auflösung zuteil. Am nächstliegenden in der Tonart muß diejenige sein, die zu dem Dreiklang führt, der an der Dissonanzbildung nicht beteiligt war. Setzt sich in C-Dur ein Akkord e e g | h aus Tonika und Dominante zusammen, dann wird er nach der Subdominante geführt. Wenn Subdominante und Tonika den Klang f a c | e bilden, so folgt dieser Dissonanz in C-Dur die Dominante als Erklärung. Im musikalischen Satz muß sich freilich an diese hier auflösenden Dominanten als wirkliche Konsonanz stets noch die Tonika anschließen. Die Auflösungen der Nebendissonanzen sind deshalb in geringerem Grade bedeutend als diejenigen der charakteristischen Dissonanzen.

Die Bedingungen, unter denen sich die Auflösung vollzieht, geben zu keinen neuen Besprechungen Anlaß. Die Fortschreitungen von Septimen und Sekunden aus können sich auch hier nicht ändern. Wenn, wie wir weiterhin sehen werden, die Nebendissonanzen in mannigfaltiger Weise sich auflösen, so werden dabei wohl Ausnahmen in nicht geringer Zahl festzustellen sein. Doch sei man auch hier mit allen Unregelmäßigkeiten äußerst vorsichtig. Nur wer in den normalen Stimmführungen ganz bewandert ist, wird

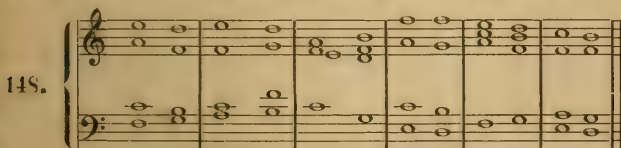
von den Ausnahmen vernünftigen Gebrauch zu machen wissen.

In der äußeren Anordnung entsprechen sich die Akkorde: $T\bar{7}$ und $S\bar{7}$. $T\bar{7}$ wird nach der Subdominante, $S\bar{7}$ nach der Dominante aufgelöst. Nr. 147 zeigt verschiedene Stellungen dieser Dissonanzen und deren Verbindungen mit dem Dreiklang.

147.

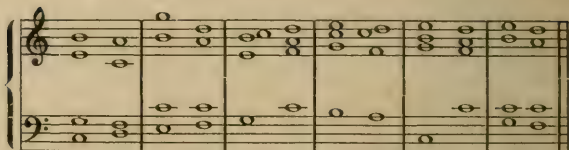


Subdominante mit Septime geht gern nicht nur zur einfachen Dominante über, sondern verbindet sich mit dem Dominantseptakkord. Dadurch werden die Stimmführungen zum großen Teil weicher und die Akkorde durch Beibehalten eines gemeinsamen Tones enger einander angegeschlossen.



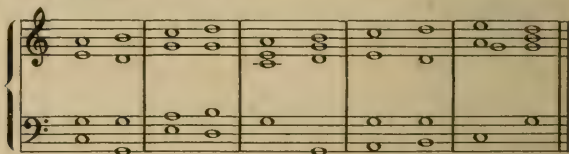
Der Tonikaseptakkord verbindet sich ebenso nicht nur zur Subdominante, sondern auch zum Subdominantsextakkord.

149.



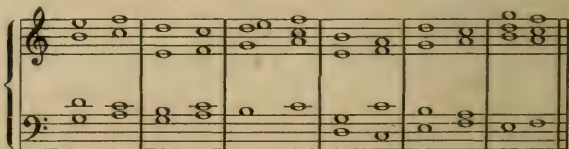
Der Tonika Septakkord geht in den Dominantklang über. Das ergibt eine Folge, die durchaus der Kadenz $S_6 T$ entspricht. Die Stimmführungen der verschiedenen Stellungen sind wie folgt zu schreiben.

150.



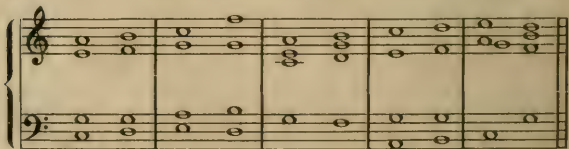
Bei der Auflösung des Dominant Septakkordes zur Subdominante ist auf die Umgehung des übermäßigen Quartsprunges $f h$ zu achten. Von h aus ist nach oben wie nach unten zu Sekundanschluß das Gegebene.

151.



T_6 verbindet sich nicht selten der Dominantdissonanz.

152.



Dazu sind ebensowenig Erklärungen zu geben wie zu der Verbindung $D_6 S_6$.

153.

Einer Vorbereitung bedürfen auch diese Dissonanzen nicht. Wohl ist die Dissonanz der großen Septime außerordentlich scharf. Zu einer Vorbereitung von ihr wird man aber nur dann schreiten, wenn es der Charakter des Musikstückes erfordert.

Der scharfen Wirkung des großen Intervalles kann auf zweifache Art begegnet werden. Entweder läßt man den dissonierenden Ton dem Hauptklang im Nachschlag folgen (Nr. 154 a) und b), oder man bringt ihn als Akkordbestandteil im vorhergehenden Klang an (Nr. 154 c) und d), sei es, daß dabei der Ton in ein und derselben Stimme beibehalten wird, oder aber, daß er auch nur in einer andern Stimme vorhanden ist.

154.

Überall, wo sich Tonika der Subdominante verbindet, kann dafür $T_7 S$ gesetzt werden und ebenso tritt an Stelle von $T D$ die Klangfolge $T_6 D$ oder $D_6 S$ ersetzt $D S$ usw.

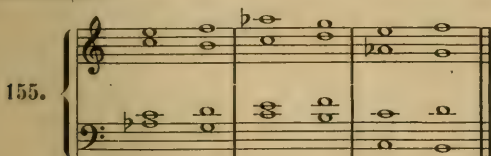
Freilich muß man sich bewußt werden, ob im Zusammenhang die Akkorde mit oder ohne Zusatzöne geeigneter erscheinen. Die Dissonanzen mit großer Sept sind scharf. Nicht allenthalben ist daher ihre Einführung angezeigt. Wenn wir hier einige Aufgaben zur Übung der Nebendissonanzen lösen und in ihnen dieselben häufen, so bedenke man stets, daß es sich hier eben nur um Übungen handelt, die von einer Art ausgiebigen Gebrauch zu machen gezwungen sind.

Aufgaben:

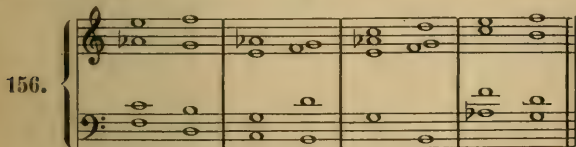
192. $\frac{2}{2}$ T .. $\bar{7}$ | S .. $\bar{7}$ | D ..7 | T ||
 193. $\frac{2}{2}$ T ..6 | D₇ T | D ..6 | S .. $\bar{7}$ | D ..7 | T ||
 194. $\frac{6}{8}$ T .. $\bar{7}$ S | D ...6 | S .. $\bar{7}$ D T | S .. $\bar{7}$ D | S T ..6
 D₇ T | T $\bar{7}$ S T S | D T $\bar{7}$ S .. $\bar{7}$ | D .. T |
 195. $\frac{2}{2}$ T ..6 | D T .. $\bar{7}$ S .. $\bar{7}$ | D ..7 | T ||
 196. $\frac{3}{4}$ T .. $\bar{7}$ | S .. $\bar{7}$ D₇ | T ..6 D | T $\bar{7}$ S | S $\bar{7}$ D₇ T | D ..6 S |
 D S D₇ | T ||
 197. $\frac{3}{4}$ T $\bar{7}$ | S $\bar{7}$ | D ...6 | S T₆ | D ..7 T | S D | T $\bar{7}$ S .. $\bar{7}$ |
 D T S | D₆ S D₇ T

Noch zweier Bildungen ist zu gedenken, welche in den harmonischen Systemen entstehen, der Akkorde: T₆ und $\sqrt[4]{1}S$, in C-Dur: e e g | as und f as e | e. In beiden Klängen ist der eigentümliche Bestandteil as e e vorhanden, ein Dreiklang, der sich aus f as e und e e g zusammensetzt. Dieser Dreiklang ist, der in ihm enthaltenen übermäßigen Quinte wegen, als übermäßiger Dreiklang bezeichnet worden. Seine Erklärung findet er als Tonika- oder Subdominantdissonanz mit Auslassung eines Tones und zwar des Quinttons, as e e ist in C-Dur entweder T₆ oder $\sqrt[4]{1}S$. Im vierstimmigen Satz gelangt der ursprüngliche Hauptton, hier der Ton e, zur Verdopplung. Der Übergang von dieser Dissonanz, in welcher Tonika und Subdominante zusammen-

klingen, geschieht am natürlichsten nach der Dominante und zwar mit dem Zusatz der Septime. Dabei vollzieht sich die Stimmführung mit Bevorzugung der Leittonschritte folgendermaßen.



Die unverkürzten Dissonanzen: $T\sharp$ und $\vee\sharp$ haben mit dem Ziellang: D_7 einen Ton gemeinsam, der, mag er in derselben Stimme beibehalten werden oder nicht, die Harmonien inniger aneinander schließt.



Die Wirkung dieser Verbindungen steht derjenigen von Akkorden mit Wechseltönen sehr nahe. Bei den Nebendissonanzen, die sich vielgestaltig auflösen können, wird ja so wie so eine bestimmte Fortschreitung nicht erwartet.

Die letzte Art der hier erwähnten Nebendissonanzen wird der Sonderbarkeit im Klang wegen in der Praxis nur unter bestimmten Voraussetzungen angebracht. Einzelne Modenzen werden sich gut ihrer bedienen. Eine häufige Anwendung in Sätzen ergibt dagegen stets einen befremdlichen Zug. Es genügt, sie hier in einigen Schlußfällen zu zeigen. Wir verzichten darauf, sie zu längeren Aufgaben heranzuziehen.

157.

a) b) c)

T $\overset{\vee}{\text{VI}}$ S D₇ T T $\overset{\vee}{\text{VI}}$ S D₇ T T T₆ D₇ D₉ T

Der Schüler möge gegebenenfalls, d. h. wenn die umgebende Harmonie dazu Anlaß bietet, auf die Verwendung dieser Akkorde in den Kadenzten der musikalischen Sätze zurückkommen.

§ 18. Nebendissonanzen in Moll.

Auch in Moll führt ein Zusammenfassen von der Tonika und den Dominanten zur Bildung der Nebendissonanzen. Aus dem Verschmelzen dieser Dreiklänge ergeben sich vier dissonierende Akkorde, welche in ihrer Art durchaus den in Dur erwähnten Nebenklingen entsprechen.

In dem reinen A-Mollsystem bilden sich folgende Akkorde:

$$\begin{aligned} f \mid a c e &= \overset{\vee}{\text{VII}} T = \overset{\vee}{\text{VII}} e^0 \\ g \mid a c e &= \text{VI} T = \text{VI} e^0 \\ c \mid e g h &= \overset{\vee}{\text{VII}} D = \overset{\vee}{\text{VII}} h^0 \\ c \mid d f a &= \text{VI} S = \text{VI} a^0 \end{aligned}$$

Intervalle der großen Sept sind durch das Zusatzzeichen \vee hervorgehoben. Die Sexten sind natürliche, große; sie bedürfen daher keines besonderen Zeichens.

In enger Lage stellen sich diese Dissonanzen wie folgt dar:

158.

$\overset{\vee}{\text{VII}} T$ VI T $\overset{\vee}{\text{VII}} D$ VI S

Die Nebendissonanzen treten, wie alle bisher besprochenen Dissonanzen, in allen Stellungen auf. Jeder Ton des Akkordes kann der untersten Stimme zugeteilt werden. Die Auflösung erfolgt dem Grundsatz gemäß, daß zunächst derjenige Dreiklang, der an der Dissonanzbildung nicht beteiligt war, das Ziel bildet, zu dem die Dissonanz hinstrebt.

Es löst sich auf:

$\overset{\vee}{\text{VII}}\text{T}$ nach D^0

VIT " ^0S

$\overset{\vee}{\text{VII}}\text{D}$ " ^0S

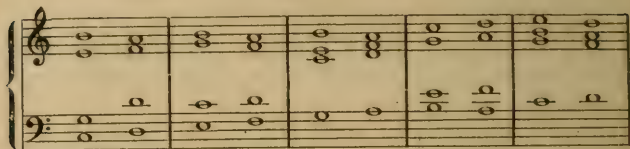
VIS " D^0

Diese auflösenden Dominanten bilden aber keine definitive Klärung der harmonischen Frage. Auf sie muß zur Klarstellung der Tonart noch die Tonika folgen. Insofern sind Verbindungen derart für ein Tonsystem nicht charakteristisch, sondern nebensächlicher Natur.

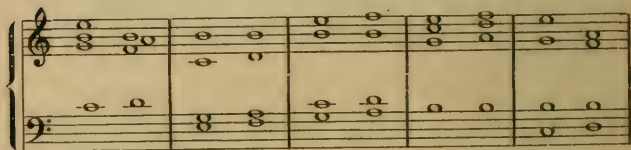
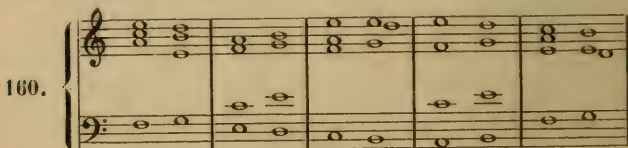
Bei der Auflösung der Nebendissonanzen ist auch hier erforderlich, von Septimen gegeneinander, von Sekunden auseinander zu schreiten. Töne, die den zu verbindenden Klängen gemeinsam sind, können in den Stimmen beibehalten werden, wie jederzeit ihr Verlassen gestattet ist.

In den Größenverhältnissen entsprechen sich vollkommen die Dissonanzen $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{T}$ und $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{D}$. Verschiedene Stellungen dieser beiden Akkorde mit der erforderlichen Auflösung werden zunächst gezeigt.

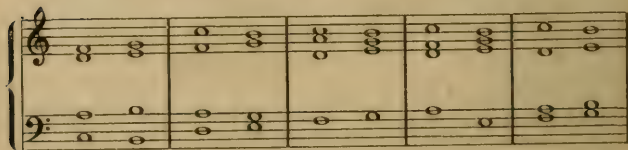
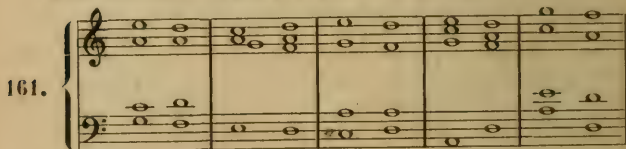
159.



Den Dominantakkorden, die hier die Auflösung bilden, sind häufig ihre charakteristischen Zusatztöne beigegeben, so daß sich $\text{vii}^{\flat}\text{T}$ mit $\text{vi}^{\flat}\text{D}$ und $\text{vii}^{\flat}\text{D}$ mit $\text{vii}^{\flat}\text{S}$ verbindet.



Des Weiteren führt $\text{vi}^{\flat}\text{T}$ zur $^{\circ}\text{S}$, $\text{vi}^{\flat}\text{S}$ zur D° .



Auch hier begegnen uns alle Stellungen der Akkorde, alle möglichen Lagerungen in den oberen Stimmen. Zur auflösenden ⁰S kann jederzeit der charakteristische dissonierende Ton, die VII, hinzutreten.

162.

Ähnlich verbindet sich ⁰VI S mit der Dissonanz ⁰VI D.

163.

Die Nebendissonanzen mit großer Septime haben auch in Moll einen scharfen Charakter. Die Frage nach der Nothwendigkeit ihrer Vorbereitung läßt sich nur nach dem Charakter des Musikstückes beantworten. Jedenfalls besteht kein Zwang zur Einführung. Nur der Wunsch nach milder Wirkung wird Ursache zur vorsichtigen Behandlung der Akkorde sein. An der Stelle, wo sonst T und ⁰S zur D⁰ sich wenden, vermögen nun die Nebendissonanzen ⁰VII T und ⁰VI S die Vermittlung zu übernehmen. Und ebenso führen ⁰VI T und ⁰VII D zur ⁰S über.

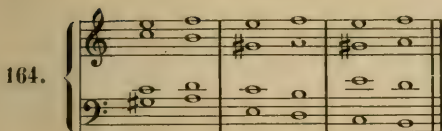
Gewiß haben z. T. die Verbindungen in den reinen Systemen etwas Starres, Eigentümliches an sich. Man tut aber gut, zunächst reine und gemischte Systeme nicht zu vermischen. Denn nur so wird man der Eigenart der Molltonart gerecht zu werden vermögen.

Aufgaben:

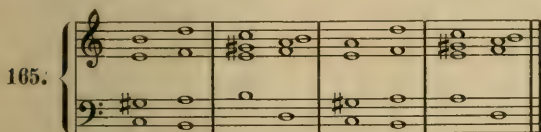
198. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T} | \text{VIS } D^0 \text{ ♯} | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ S VII} \dots \overset{0}{T} |$
199. $\frac{2}{2}$ $D^0 | \text{oS VI} \dots | D^0 \overset{\sim}{\text{VII}} \dots | \text{oS VII} \dots | \overset{0}{T} |$
200. $\frac{2}{2}$ $D^0 \overset{\sim}{\text{VII}} T | D^0 \overset{0}{T} | \text{oS VI} \dots | D^0 \overset{0}{T} | \text{VI T oS} | \text{VHS } D^0 |$
 $\overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS} | \overset{0}{T} ||$
201. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T} | \overset{\sim}{\text{VII}} T D^0 | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS} | \overset{0}{T} \text{ VI} \dots | \text{oS} | \text{VIS } D^0 | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS} |$
 $D^0 \text{ VHS} | \overset{0}{T} ||$
202. $\frac{3}{2}$ $\overset{0}{T} \text{ VI} \dots \text{oS} | \text{VIS } D^0 \overset{\sim}{\text{VII}} \dots | \text{oS} \dots \text{VHS} | \overset{0}{T} \dots | \text{VIS } D^0 \overset{\sim}{\text{VII}} \dots |$
 $\text{oS VI} \dots D^0 | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS VII} \dots | \overset{0}{T} ||$
203. $\frac{2}{4}$ $\overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS VI} \dots | D^0 \overset{0}{T} | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS } D^0 | \overset{\sim}{\text{VII}} D \text{ oS } \overset{0}{T} |$
 $\text{♯ VI T oS} | \text{♯ VII S } \overset{0}{T} | \text{VIS } D^0 \text{ oS VII} \dots | \overset{0}{T} ||$

Ferner sind noch zwei Dissonanzen in Moll zu besprechen, die aus dem harmonischen System hervorgehen: $\overset{\sim}{\text{VI}} T$ und $D \overset{\sim}{6}$, in A-Moll die Akkorde: gis | a e e und e gis h | e. In ihnen findet sich als Bestandteil derselbe eigentümliche Klang, dessen wir in Dur Erwähnung getan haben, der übermäßige Dreiklang; in A-Moll der Dreiklang e e gis. Er weist nicht nur dieselben Eigentümlichkeiten wie der entsprechende Klang in Dur auf, sondern er kommt dem Klang in der Paralleltonart, in C-Dur as e e, innerhalb der temperierten Stimmung gleich, ist mit ihm nach enharmonischer Verwechslung identisch.

e e gis muß erklärt werden als $\overset{\sim}{\text{VI}} T$ oder $D \overset{\sim}{6}$. In beiden Fällen entsteht der übermäßige Dreiklang durch Auslassen des Quinttons in einer Dissonanz. Für den vierstimmigen Satz eignet sich der ursprüngliche Hauptton, in A-Moll der Ton e, am besten zur Verdopplung. Verbunden wird die Dissonanz mit dem VII S .



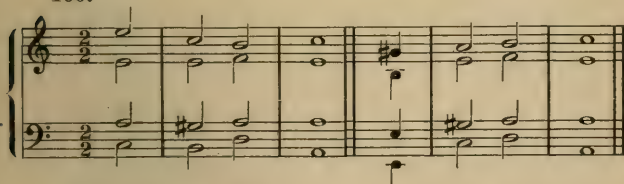
Auch die vollständigen Dissonanzen $\text{VI}^{\flat}\text{T}$ und D_6^{\flat} gehen in $\text{VII}^{\flat}\text{S}$ über, in A-Moll ist h | d f a der Zielklang von gis | a c e und e gis h | c.



Wechselklangwirkungen sind auch hier bei der Verbindung dieser scharf dissonierenden Akkorde festzustellen.

Einige Wendungen mit den besprochenen Akkorden seien noch angeführt. In wie weit die Praxis auf sie Bezug zu nehmen vermag, ist nicht leicht zu sagen. Weil ihr Klang hart ist, passen sie nicht überall hin. Satzbildungen, in denen alle Kadenzten sich auf sie stützen, kommen wohl kaum vor. Nur vereinzelt treten sie in Erscheinung.


166.




Bei der Manier des stufenweisen Abzählens der Akkorde ordnet man alle hier besprochenen Dissonanzen terzenweise

als Septimenakkorde an und bezeichnet sie, in Dur wie in Moll gleichartig, vom untersten Ton aus. Es werden gebildet:

1. In C-Dur:

167. 
C: I₇ III₇ IV₇ VI₇ IV₇ VI'₇

2. in A-Moll:

168. 
a: I₇ III₇ IV₇ VI₇ I₇ III'₇

Ganz abgesehen davon, daß derart die Größenverhältnisse in den einzelnen Akkorden viel zu schlecht zum Ausdruck kommen, kann es natürlich nicht der Unterschied von f a c | e in C-Dur und f | a c e in A-Moll sein, daß der Klang das eine Mal eine IV₇, das andere Mal eine VI₇ darstellt. Das stimmt wohl im äußeren Abzählen; ein Aufschluß über die eigentliche Bedeutung des Akkordes wird, wie schon erwähnt, aber dadurch nicht gegeben. Ferner führt die Stufenzahl zu falschen Vorstellungen, weil sie mit Grundton und Hauptton identifiziert erscheint. Der Klang-erklärung fällt aber die Aufgabe zu, über die richtige Gliederung der Dissonanzen Aufschluß zu geben. f a c | e setzt sich in C-Dur aus f a c und c e g zusammen; f a c ist der Hauptklang, f der Hauptton davon. In A-Moll dagegen bilden die Dreiklänge d f a und a c e die Dissonanz f a c e; hier ist a c e der bestimmende Akkord und e der Hauptton. Nur auf diese Art, durch Hervorheben des wirklichen Hauptklanges, kann das Verständnis der Akkorde vermittelt werden. Und so nur gelangt man zur richtigen Beziehung der Klänge, wie sie für die Modulation von Bedeutung ist.

6. Kapitel.

Parallelklänge und Leittonklänge.

§ 19. Parallelklänge und Leittonklänge der reinen Systeme.

In Dominant- wie Mollsubdominantdissonanzen ist das Entstehen verkürzter Bildungen durch Auslassen des Haupttones oder dessen Quinte beobachtet worden. Ebenso kommt bei den Nebendissonanzen der Wegfall des Haupttones oder dessen Quinte vor. In zwei Fällen entstehen dadurch neue Klänge. Und zwar erstens, wenn in einem Dreiklang mit hinzugenommener Sexte der Quintton, die 5 oder V, zweitens, wenn in einem Dreiklang mit hinzugenommener (großer) Septime der Hauptton, die 1 oder I, ausbleibt.

In C-Dur ergeben die drei Dissonanzen $c\ e\ g\ | \ a$, $f\ a\ c\ | \ d$, $g\ h\ d\ | \ e$ mit Auslassen des Quinttons die Dreiklänge $c\ e\ | \ a$, $f\ a\ | \ d$, $g\ h\ | \ e$, deren Bezeichnung zunächst nicht anders als folgendermaßen lauten kann:

$$\begin{aligned} c\ e\ | \ a &= T_5^+ = c_5^+ \\ f\ a\ | \ d &= S_5^+ = ^+f_5 \\ g\ h\ | \ e &= D_5^+ = g^{+}5. \end{aligned}$$

Das Ausbleiben des Quinttons ist mittelst Durchstreichens der Zahl 5 angezeigt. Nun aber ist $c\ e\ | \ a$ nichts anderes als der Parallelklang von $c\ e\ g$, $f\ a\ | \ d$ der Parallelklang von $f\ a\ c$, $g\ h\ | \ e$ der Parallelklang von $g\ h\ d$. Unter Paralleltonarten werden diejenigen Systeme verstanden, welche gleiche Vorzeichnung aufweisen. Parallelklänge sind deren Hauptakkorde, die tonischen Dreiklänge. Charakteristisch an ihnen ist, daß sie dieselbe große Terz gemeinsam haben. Das Intervall $c\ e$ ist für den Akkord $c\ e\ g$ wie $a\ c\ e$ das bedeutsame Terzintervall. Die verkürzte Dissonanz,

welche aus der Tonika mit Sexte, durch Auslassen des Quinttons hervorgegangen ist, wird Tonikaparallellänge genannt, der der Dominante zugehörige Klang heißt Dominantparallellänge, und Subdominante mit Sexte und ausgelassener Quinte ergibt Subdominantparallellänge. In der Schreibweise kommt der Parallellänge durch Anfügen eines p an den Funktions- (oder Klang-)buchstaben des ursprünglichen Hauptklangs zum Ausdruck.

In C-Dur ist:

$$\begin{aligned} c e | a &= T_p = c_p^+ \\ f a | d &= S_p = f_p^+ \\ g h | e &= D_p = g_p^+ \end{aligned}$$

Für A-Moll entstehen aus den Dissonanzen $g | a c e$, $d | e g h$, $c | d f a$ durch Auslassen der V die neuen Dreiklänge $g | c e$, $d | g h$, $c | f a$. Auch diese sind nichts anderes als die Parallellänge der ursprünglichen Hauptakkorde. Deshalb werden in A-Moll kurzweg bezeichnet:

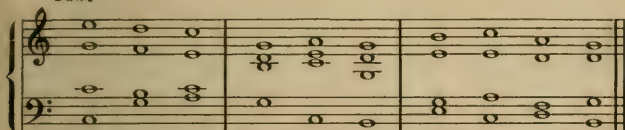
$$\begin{aligned} g | c e &\text{ als } T_p^0 \text{ oder } e_p^0 \\ d | g h & \text{ „ } D_p^0 \text{ „ } h_p^0 \\ c | f a & \text{ „ } S_p^0 \text{ „ } a_p^0 \end{aligned}$$

$g | c e$ ist Molltonikaparallellänge, $d | g h$ Molldominantparallellänge, $c | f a$ Mollsubdominantparallellänge.

Die Parallellänge sind musikalisch Doppelklänge, d. h. aus zwei Hauptakkorden der Tonart zusammengesetzt. In diesem Sinne bleiben sie Dissonanzen. Akustisch werden sie dagegen einzeln als Konsonanzen aufgefaßt. Ihre Töne verschmelzen sofort zum Ober- oder Unterklang. So kommt es auch, daß alle Töne in diesen Akkorden zur Verdoppelung freistehen. Ist $a | c e$ Tonikaparallellänge in C-Dur, dann wird der Ton c nicht als Terz, sondern als Haupt-

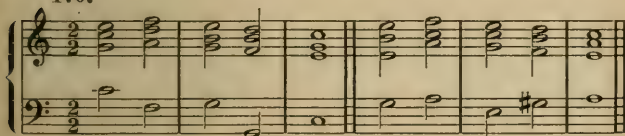
ton des ursprünglichen Klanges genommen. In vielen Fällen wird er deshalb mit Vorliebe verdoppelt.

169.



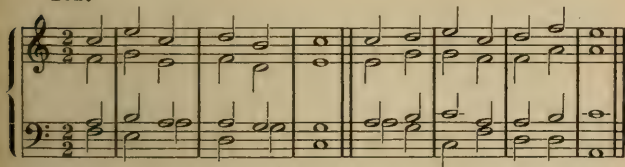
Meist wird die Verdopplung wohl bevorzugt werden, wenn bei dem Parallelklang, wie es innerhalb der Kadenzen geschieht, der ursprüngliche Hauptton im Baß liegt.

170.



Ferner aber treten die Parallelklänge im Verlauf der Sätze ebenso gut wie Hauptklänge auf. Dann werden sie in Dreiklangslage mit Verdopplung des untersten wie obersten Tones geschrieben.

171.



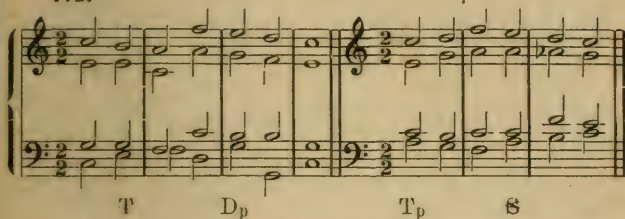
Nun zur zweiten Art der Ableitung und Erklärung der Nebendreiklänge, wie die Scheinkonsonanzen genannt werden. Der Dreiklang g h | e in C-Dur kann aus g h d | e

mit ausgelassener Quinte d entstehen. Andernseits kommt es aber vor, daß er dem Septimenklang $e\ g\ | \ h$ entspringt, in welchem der Hauptton e fehlt. Jetzt ist $e\ g\ | \ h$ von der Tonika abhängig, tritt zu ihr in innigere Beziehung. Er bildet nicht mehr den Parallelklang zur Dominante, sondern den Leittonklang zur Tonika, weil $e\ g\ h$ als akustische Konsonanz durch seinen Hauptton h zum C-Oberklang im Leittonverhältnis steht. In der Schreibweise wird das Zeichen der großen Septime: \lessgtr zum Durchstreichen des Funktionszeichens oder Klangbuchstabens benutzt. An Stelle des Haupttons ist der Leitton getreten: $F, \overset{+}{e}$. Ebenso kann $a\ c\ e$ in C-Dur statt T_p zu sein zu S werden. $e\ g\ | \ h$ heißt für diesen Fall Tonikaleittonklang, $a\ c\ | \ e$ Subdominantleittonklang.

In A-Moll geht der Akkord $f\ a\ | \ c$ aus $c\ d\ f\ a$ durch Auslassen der V, des Tones d, hervor. Er bildet dadurch den Parallelklang zur Subdominante (Sp). Dann entsteht $f\ a\ | \ c$ aber auch aus $f\ | \ a\ c\ e$ und zwar durch Auslassen des Haupttones e. Jetzt ist $\overline{VII}T$ um den Hauptton verkürzt. Das gelangt zum Ausdruck, indem der Funktions- oder Klangbuchstabe mit dem Zeichen der großen Septime (\lessgtr), die den Leitton zum Hauptton bildet, durchstrichen wird. Nun zeigt sich $f\ | \ a\ c$ als F oder $\overset{o}{e}$, als Molltonikaleittonklang. Wie bei den Dissonanzen kann auch bei den Leittonklängen in Moll die o, wenn es sich um Funktionszeichen handelt, in Wegfall kommen. Ferner bedeutet $c\ | \ e\ g$ in A-Moll außer T_p^o , Molltonikaparallelklang, nach D oder $\overset{o}{h}$, Molldominantleittonklang.

Ob ein Dreiklang als Parallel- oder Leittonklang aufzufassen ist, wird meist aus dem Zusammenhang hervorgehen. In Kadenzen von Nr. 172 wird man unwillkürlich auf die unterschriebenen Funktionszeichen kommen.

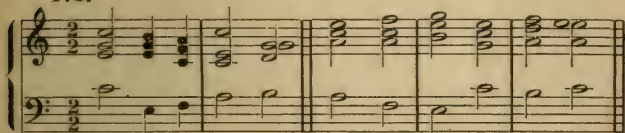
172.



Sicher aber gibt es nicht wenig Fälle, in denen die Bedeutung zweifelhaft bleibt.

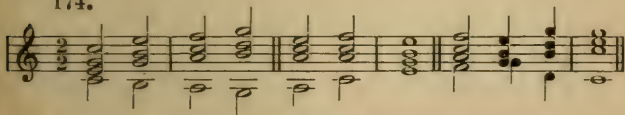
Beim Leittonklang liegen die Verhältnisse für die Verdopplung der Töne wie beim Parallelklang. Da er musikalisch dissonant, akustisch konsonant ist, steht der Verdopplung aller Töne nichts im Wege. Innerhalb der Sätze folgen Leittonklänge wie Parallelklänge den Hauptklängen oder treten an ihre Stelle. Dabei wird für die Darstellung der Leittonklänge meist eine Terzquintlagerung mit Verdopplung eines der beiden unteren Töne bevorzugt.

173.



Doch finden auch die anderen Dreiklangslagen Berücksichtigung.

174.



Durch Verwendung derartiger Akkorde wird einem Musikstück außerordentlich viel Abwechslung verliehen. Das

Auftreten der Scheinkonsonanzen wirkt in nicht geringem Grade belebend, weil durch sie Dur und Moll in innigere Beziehung tritt.

In den nächsten Aufgaben sollen nur reine Systeme vorkommen. Der Schüler suche in den nicht bezeichneten Beispielen vor allem die Modenzen mit den Stellvertretungen der Hauptakkorde durch ihre Parallelllänge und Leittonlänge zu verstehen.

Aufgaben:

204. $\frac{2}{2}$ T | D . . p | T_p S_p | T D₇ | T
205. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ 0S_p | D 0_p D 0 0S VII. . | $\overset{0}{T}$
206. $\frac{3}{4}$ T_p S_p D | T S | D_p D₇ | T ||
207. $\frac{3}{4}$ 0S D 0_p $\overset{0}{T}$ VI. . | 0S . . | $\overset{0}{T}_p$ 0S_p VII S | $\overset{0}{T}_p$ D₇ | $\overset{0}{T}$
208. $\frac{2}{2}$ T_p D | T D_p | S_p D | D_p T_p | S_p S₆ | D T | S_p D_p D₇ T
209. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ $\overset{0}{T}_p$ | 0S D 0_p | $\overset{0}{T}$ D 0_p | 0S $\overset{0}{T}$ | D 0 0S_p | D 0_p $\overset{0}{T}$
 0S VII. . | $\overset{0}{T}$ ||
210. bis 214.

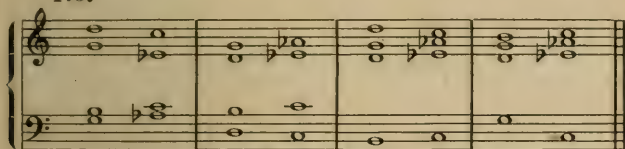
§ 20. Parallelllänge der harmonischen Systeme.

Den gemischten Systemen sind wie den reinen Systemen die Parallelllänge und Leittonlänge eigentümlich. Letztere bilden ein spezielles Merkmal der übergreifenden Systeme, in denen die Kirchentonarten inbegriffen sind. Sie gelangen in den nächsten Kapiteln zur Abhandlung.

In Dur wird außer ^+S auch 0S und in Moll außer D 0 auch D $^+$ eingeführt. Mit derselben Berechtigung, mit der für ^+S und D 0 der Parallellklang eintritt, kommt auch für 0S und D $^+$ die Stellvertretung in Frage. In C-Dur erscheint 0S_p , d. h. as e | es und in A-Moll der D ^+_p , d. h. eis | e gis

Wenn sich $as\ e\ | \ es$ als Mollsubdominantparallellang (0S_p) unter die Akkorde der C-Durtonart mischt, so bleibt e als ursprünglicher Hauptton in ihm in Geltung. Anderseits ist $as\ e\ es$ als akustische Konsonanz aber auch berechtigt, die Töne as wie es zu verdoppeln. Folgt 0S_p auf D , so verlangt die Stimmführung, schon zur Vermeidung des übermäßigen Schrittes von der III der 0S zur 3 der D , die Verdoppelung der scheinbaren Terz im Parallellang.

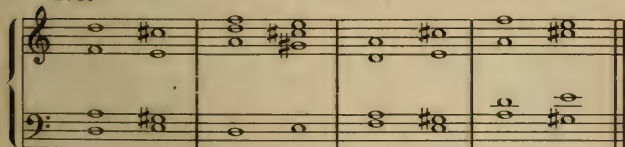
175.



Bei der Nebeneinanderstellung $^0S_p\ D$ wird in ersterem Klang sofort auf ein zweifaches Sehen des ursprünglichen Haupttones Bedacht genommen werden müssen.

In Moll, bei Verbindung von 0S und D^+_p zeigen sich die gleichen Stimmführungseigentümlichkeiten. Auch in letzterem Klang wird meist ein Zwang zur Verdoppelung der Scheinterz vorhanden sein.

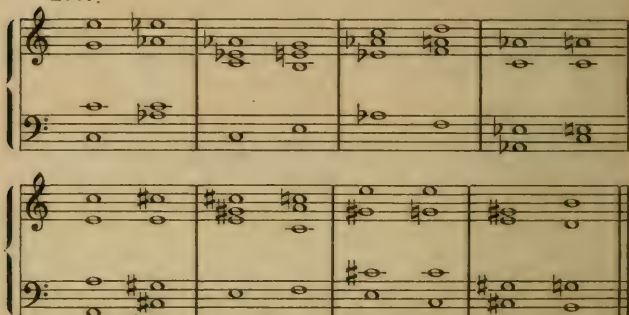
176.



Die erwähnten neuen Akkorde treten nun aber nicht nur mit der nebenliegenden Dominante in Beziehung. Sie schließen sich an Klänge jeder Art an. Eigenartige

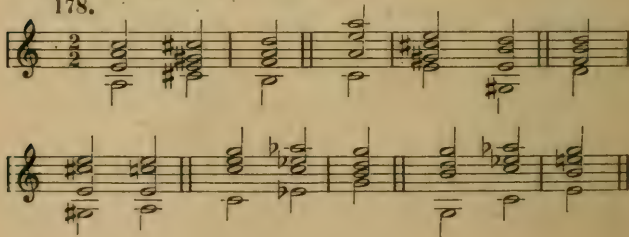
Klangwirkungen entstehen stets, wenn ihnen andere Parallellänge folgen.

177.



In den hierher gehörigen Aufgaben genügt es, die Kadenzen mit den natürlichsten Anordnungen, wie sie die ersten Funktionsbeispiele zeigen, zu versehen. Ein Experimentieren mit den Parallellängen hat keinen Zweck. Es führt den Schüler nur auf Abwege. Die Hauptsache wird die Beobachtung sein, in welchem Grade die Parallellänge die musikalischen Sätze und in ihnen vor allem die Kadenzen bereichern. Den Lagerungen, den Stellungen der Akkorde ist dabei große Aufmerksamkeit zu schenken. Wechselt doch auch bei den Scheinkonsonanzen, je nach der Wahl des Baßtones, die Wirkung.

178.



Beim Abzählen nach Stufen werden die Parallel- und Leittonklänge, wie auch die verminderten Dreiklänge in die betreffenden Stellen der Tonleiter eingereiht. d f a ist in C-Dur: II, f a c in A-Moll: VI, h d f in C-Dur: VII⁰, in A-Moll: II⁰ usw.

Aufgaben:

215. $\frac{2}{2}$ T D | ⁰S_p VII S | T D | T ||
216. $\frac{2}{2}$ ⁰T ⁰S | D_p D₇ | ⁰T VII S | ⁰T ||
217. $\frac{3}{4}$ T ⁰S_p | D T | S_p D_p D₇ | T ||
218. $\frac{2}{4}$ ⁰T D_p D₇ | ⁰T ⁰S | D_p ⁰S VII S | ⁰T ||
219. $\frac{2}{2}$ T D_p | S ⁰S_p | D D₇ | T .. $\frac{7}{4}$ | S S_p | D | ⁰S_p .. |
D T | VII S D₇ | T ||
220. $\frac{3}{4}$ D₉ | ⁰T VI .. ⁰S | D_p ⁰S D | ⁰T D₇ ⁰T | D ⁰S_p | VII S D D₇ |
⁰T D⁰_p ⁰T_p | ⁰S_p ⁰S | D_p D₇ ⁰T | VII S .. D | ⁰T |
221. bis 226.

7. Kapitel.

Kadenzierende Auflösungen der Dissonanzen. Sequenzen.

§ 21. Verbindungen in Dur.

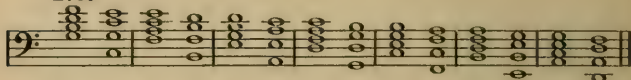
Die wichtigsten Kadenzbildungen, welche zu Anfang bei den Verbindungen der charakteristischen Dissonanzen mit der Tonika erwähnt wurden, sind in Dur: D₇ T, S₆ T, D₉ T. Der Schluß, die Hauptkadenzbildung, von der Dominante zur Tonika ist als authentischer Schluß, derjenige von der Subdominante zur Tonika als plagaler Schluß bezeichnet worden. Daher kommt es, daß man die Wendung eines Septimentklanges oder Klanges mit Sexte zu einem Dreiklang, welcher eine Quarte höher oder Quinte

tiefer liegt, kadenzartig nennt. Es ist aber nicht zu übersehen, daß $D_9 T$ wie $IX S \overset{0}{T}$ auch eine wahrhafte Kadenz ergibt. Und dabei schreitet die unterste Stimme, die Hauptstellung der Akkorde angenommen, sekundenweise weiter.

Man denke sich die Art der Schlußfälle $D_7 T$, $S_6 T$, $D_9 T$ auf anderen Tonstufen wiederholt, d. h. innerhalb der Tonleiter nach unten wie nach oben zu Nachbildungen von den charakteristischen Verbindungen hergestellt. Ob die Nachahmung besser aufwärts oder abwärts geschieht, wird von dem harmonischen Grundmotiv abhängen.

Als erstes Muster gelte der Klangwechsel $D_7 T$, dessen Tonschritte in einem reinen Systeme auf allen anderen Stufen gleichmäßig wiederzukehren haben.

179.



So entsteht in C-Dur eine äußerlich gleichartige Weiterführung von Klängen, die innerlich in ihrem Aufbau freilich stark voneinander abweichen. Eine solche Folge wird Sequenz genannt. Darunter ist demnach im allgemeinen die Wiederholung der Merkmale einer Klangverbindung auf anderen Tonstufen zu verstehen.

Unter den in obigem Beispiel verwendeten Dissonanzen begegnen uns die drei charakteristischen Dissonanzen und alle Nebendissonanzen. Sie werden hier ausnahmslos wie ein Dominantseptakkord behandelt, d. h. terzenweise aufgebaut gedacht und mit einem Dreiklang, gleichgültig ob Oberklang, Unterklang oder Dissonanz verbunden, dessen tiefster Ton von dem untersten Ton des Septimenklanges aus eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher liegt. Diese Form, Dissonanzen zu lösen, erachtete man früher bei dem stufenmäßigen Abzählen als die Hauptform. Doch mußte

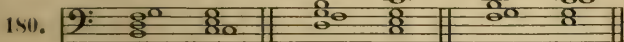
ein Verfahren dieser Art dazu führen, daß alle Dissonanzen gleichmäßig behandelt wurden; der unterste Ton jedes Septimenklanges galt als Grundton und Hauptton. Gewiß wird nicht selten eine Nebendissonanz auch außerhalb der Sequenz nach dem Schema einer charakteristischen Dissonanz, wie man sagen kann, kadenzartig aufgelöst. Diese Weiterführung stellt aber nicht unbedingt die für die Dissonanz in der Tonart bedeutsame Auflösung dar, sondern nur eine von einem anderen Muster übertragene. Die Hauptauflösungen der Dissonanzen sind bei der Erklärung derselben angegeben worden.

Gleich der in Nr. 179 wiedergegebenen Stellung des Dominantseptakkordes, mit dem Hauptton im Baß, können im Grundmotiv alle Umstellungen auftreten. Die Sequenz beginnt ebenso gut wie in Nr. 180 a), b) oder c).

a)

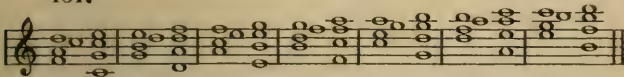
b)

c)



Ferner findet sich die Art der Verbindung S_6 T auf anderen Stufen wiederholt.

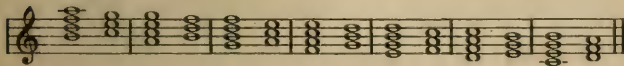
181.



Auch hier begegnen uns alle besprochenen Dissonanzen. Sie werden, ohne zu beachten, welcher Dreiklang folgt, nach dem Muster des S_6 aufgelöst.

Und schließlich kann D_9 T als Muster dienen.

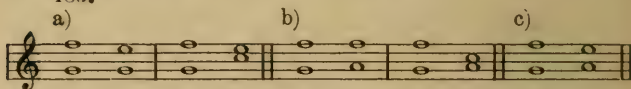
182.



Wie bei dem Dominantseptakkord bringt die Praxis bei den anderen Dissonanzen alle Stellungen vor, so daß im Grundmotiv einer Sequenz auch vom S_6 wie D_9 bald dieser, bald jener Ton im Bass liegen kann.

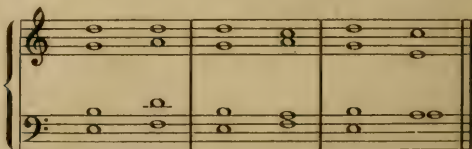
Jede der Haupt- oder Nebendissonanzen gelangt, wie sich aus den Sequenzen ergibt, dreifach zur Auflösung. Dabei geht das wesentlich dissonierende Intervall entweder wie bei Nr. 183 a), b) oder c) weiter.

183.



Die verschiedenartigen Klänge, nach denen eine Dissonanz in der Tonart auflösungsberechtigt ist, lassen sich am besten nach folgendem Prinzip merken. Die Töne der in Frage stehenden Dissonanz werden terzentweise übereinandergestellt; also z. B. vom Dominantseptakkord in C-Dur die Töne e g h d. Nun sind in der Tonart nach oben zu weiter Terzen zu bilden, bis der Ausgangston wieder erreicht ist: e g h d f a c e. Die Töne vom obersten Ton der in Frage stehenden Dissonanz, hier von d aus, bilden als Dreiklänge nacheinander abgelesen die drei Auflösungsharmonien der Dissonanz. Das sind also für e g h d die Akkorde: d f a, f a c, a c e. Nach diesen Dreiklängen löst sich in C-Dur g^+_6 auf. Gleichgültig, ob in einer Sequenz oder getrennt von derselben, ist jeder der bisher besprochenen dissonierenden Akkorde zu den Auflösungen nach obigem Schema berechtigt.

184.

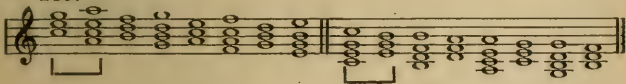


In einer Sequenz erscheinen die Motive meist nicht häufiger als dreimal, d. h. ein Motiv tritt einmal als Muster auf, zweimal schließt sich die Nachahmung auf anderen Stufen an.

Wenn die Beispiele hier ausschließlich in reinen Systemen geschrieben worden sind, so sei darauf aufmerksam gemacht, daß harmonische Bildungen in Sequenzen ebenfalls ihre Berechtigung haben. Dieselben brauchen keineswegs gleichmäßig durchgeführt zu sein. Bald hier, bald dort vermögen sie Gestalt zu gewinnen.

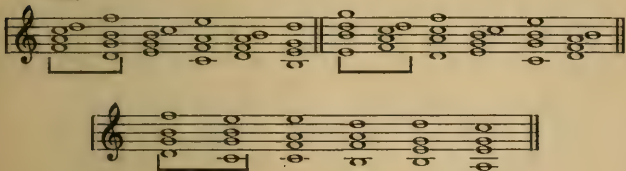
Sequenzen werden, auch darauf sei hingewiesen, mit allen Arten von Akkordverbindungen hergestellt. So ausschließlich mit Dreiklängen, indem etwa die Folge TT_p oder TD_p als Muster dient.

185.



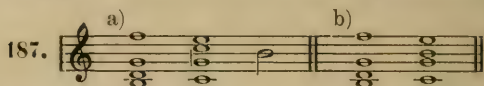
Dann aber lediglich mit Dissonanzen durch direkten gegenseitigen Anschluß.

186.

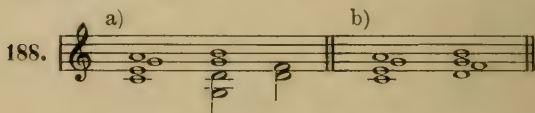


Eine Verbindung zweier Dissonanzen ist so vorzustellen, daß zunächst die erste Dissonanz ihre Auflösung erfährt und daß darauf die neue Dissonanz erklingt. Wenn D_7 mit T_7

in Beziehung tritt, geht D_7 erst in die Tonika über; dann schließt sich dem Dreiklang der neue dissonierende Ton an.

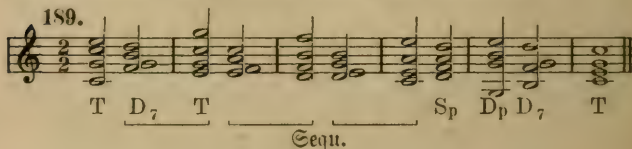


Der Vorgang Nr. 187 a) ist in b) zusammengezogen. Oder bei Verbindung von T_6 und D_7 ist erst die Auflösung und dann der Eintritt der Dissonanz zu denken, wie es Nr. 188 a) zeigt.



Die Sequenzen, deren bisher Erwähnung getan wurde, heißen tonale Sequenzen. Die Akkorde aller Beispiele gehen nicht aus der Tonart heraus. Der tonalen steht die modulierende Sequenz gegenüber, welche aufgestellte Motive in anderen Tonarten nachahmt, um dann zur Ausgangstonart zurückzuschließen oder mit einer neuen Tonika zu enden.

Da es bei der Sequenz gleichgültig ist, welche Klänge durch die Nachahmung des Hauptmotivs entstehen, ist eine Einzelbezeichnung nicht vonnöten. Es genügt, wenn das Grundmotiv Funktionszeichen erhält, die mit einer Klammer umschlossen werden. Für die Nachahmung ist dann nur die Klammer mit dem Zusatz Sequ. wieder zu setzen.



Aufgaben:

227. $\frac{4}{4}$ T D D_9 | T _____ | S_p T D₇ | T ||
Sequ.

228. $\frac{3}{4}$ S₆ | D₇ _____ | T_p VII S | D_p D₇ | T ||
Sequ.

229. $\frac{2}{2}$ T .. | S D₇ | T _____ | S_p | T D₇ | T ||
Sequ.

230. $\frac{3}{4}$ S | D _____ | T | S | S₇ D_9 _____ | S VII S |
Sequ. Sequ.
D_p D₇ | T ||

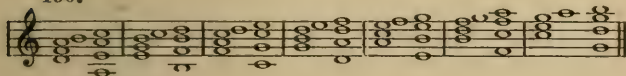
231. bis 236.

§ 22. Verbindungen in Moll.

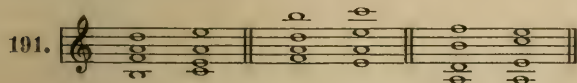
In Moll haben uns ebenso Übertragungen von Auflösungen charakteristischer Dissonanzen als Grundmotive zu beschäftigen. Die Sequenzen, welche entstehen, sollen zunächst nur in reinen Systemen zur Ausführung gelangen.

Es ist gezeigt worden, daß VII S zur $\overset{0}{T}$ führt. Dem Vorbild dieser Verbindung mögen ähnlich gebildete Dissonanzen anderer Stufen folgen.

190.



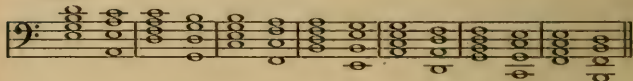
Die Stellung des vorbildlichen Akkordes kann auf das verschiedenartigste gewählt werden. So sind die Lagerungen nachstehender Motive durchaus zur Nachahmung geeignet.



In der Sequenz Nr. 190 erscheinen alle Haupt- und Nebendissonanzen nach ein und demselben Schema aufgelöst, und zwar, wie sich das auch hier bezeichnen läßt, kadenzartig.

Ferner vermag die Verbindung VI^{D^0} und T^0 als Muster für die Übertragungen zu dienen.

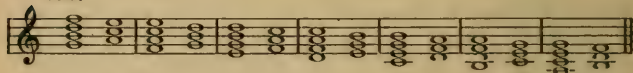
192.



Man vergleiche die Auflösungen der Dissonanzen in dem vorhergehenden Beispiel mit denjenigen von Nr. 179. Es zeigt sich, daß die Art der Klangverbindungen in den Paralleltonarten durchaus übereinstimmt. Ein und dieselbe Klangfolge liegt vor, die nur, je nach der Dur- oder Molltonart, an verschiedenen Stellen einsetzt. Bei allen anderen Motiven ist die gleiche Erscheinung zu beobachten.

Drittens dient noch IX^{S^0} T^0 als Muster zur Sequenz.

193.



Auch in Moll erfährt eine Dissonanz, die sich als Septimenklang ordnen läßt, die drei Arten der Auflösung, die in Dur zur Besprechung gelangten.

Merktmal zum Auffuchen der abschließenden Dreiklänge ist in Moll: über einem Septimenklang wird die Reihe der Terzbildungen fortgesetzt, und zwar innerhalb der Tonart, bis wieder der Anfangston erreicht ist. Vom letzten Ton der Dissonanz aus sind dann die Dreiklänge abzulesen.

f a e e soll zur Auflösung gelangen. Die geschlossene Terzenreihe lautet: f a e e g h d f. Als Ziellakorde der Dissonanz f a e e ergeben sich: e g h, g h d, h d f. Bei der Auflösung von h d f a kommen die Dreiklänge a e e, e e g, e g h in Frage usw.

Wegen die Berücksichtigung des harmonischen Systems in einzelnen Fällen ist nichts einzuwenden. Nur dürfen dadurch nicht schlechte Stimmsschritte entstehen.

Grundmotive für Sequenzen, lediglich aus Konsonanzen oder Dissonanzen bestehend, werden auch in Moll in Anwendung gebracht. Dazu bedarf es keiner weiteren Worte. Man vergleiche Beispiele wie Nr. 185 und 186, deren Beginn nur von einem Mollklang aus zu denken ist.

Aufgaben:

237. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{\text{VII S T}}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{Sp VII S D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$
Sequ.
238. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{\text{IX S}}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{VII S}}$ | $\overset{0}{\text{T D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ ||
Sequ.
239. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{\text{T}}$ $\overset{0}{\text{D}^0}$ $\overset{0}{\text{VI D}}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{Sp}}$ | $\overset{0}{\text{VII S}}$. . . $\overset{0}{\text{T}_p \text{D}_7}$ $\overset{0}{\text{T}}$
Sequ.
240. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{\text{T}}$ $\overset{0}{\text{D}^0}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ $\overset{0}{\text{IX S}}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$
Sequ. Sequ.
- $\overset{0}{\text{S T}_p \text{D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ ||
241. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{\text{T}}$ $\overset{0}{\text{VI}}$. $\overset{0}{\text{S}}$ $\underline{\quad}$ $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{VII S D}^0 \text{D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ $\overset{0}{\text{VI T}}$ $\overset{0}{\text{S}}$ $\underline{\quad}$
Sequ. Sequ.
- $\underline{\quad}$ $\overset{0}{\text{VII S}}$ | $\overset{0}{\text{D D}_7}$ | $\overset{0}{\text{T}}$ ||
242. bis 246.

8. Kapitel.

Akkorde der melodischen Systeme, der übergreifenden Systeme, der Kirchentonarten.

§ 23. Die Akkorde der melodischen Systeme.

Die Verbindung der Dominanten in den harmonischen Systemen ist nicht immer unter günstigen Bedingungen zu ermöglichen. Kann doch bisweilen der Abstand der Terztöne der Akkorde voneinander, eine übermäßige Sekunde, Schwierigkeiten bereiten. Um diese zu vermeiden, finden wir die Dominanten in den Dur- und Mollsystemen noch auf eine andere Art als Ober- wie Unterklänge zusammengestellt. Einem tonischen Oberklang schließen sich zwei Moll-dominanten, einem tonischen Unterklang zwei Durdominanten an.

f a s c g b d f a c g h d
c e g c e s g

In Reihen geordnet ergeben die Töne dieser Zusammenstellungen die als melodische Tonleitern bekannten Folgen.

Die Molldominanten werden ihrem abwärtsstrebenden Charakter gemäß vorzugsweise für melodische Bewegungen nach unten zu, die Durdominanten für Bewegungen nach oben zu Verwendung finden, gleichgültig, ob eine Dur- oder Molltonika vorliegt.

194.



Die Bewegungen in anderer Richtung kommen wohl vor, doch sind sie, weil schwerer verständlich, seltener anzutreffen.

In Dur entstehen mit der Molldominante die folgenden Akkorde:

Konsonanzen: D⁰, D⁰_p, D
Dissonanzen: T₇, VII D, IX S

Und ferner in Moll mit der Dursubdominante:

Konsonanzen: +S, +Sp, S

Dissonanzen: VII T, S₇, D₉

Obige Dissonanzen wirken meist wie Klammerakkorde (siehe darüber § 26). Eine T₇ erweckt eben den Anschein einer D₇, VII T denjenigen einer VII S. Vereinzelt kann wohl ein vorübergehendes Auftreten dieser Bildungen verständlich sein, ohne daß durch sie der Anlaß zu einer Modulation gegeben wird.

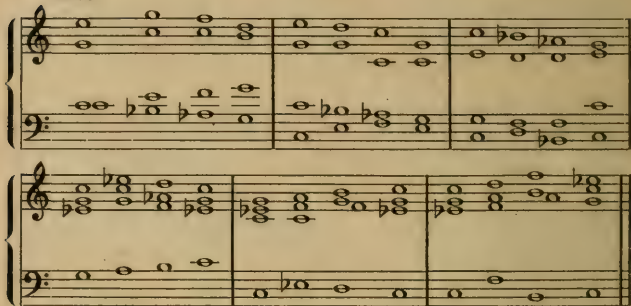
Am natürlichsten führt sich stets der Dominantklang selbst wie sein Parallelklang ein, sei es, daß derselbe mit der anderen Dominante oder wieder deren Parallele in Verbindung tritt. Jederzeit ist es gestattet, der kadenzierenden Mollsubdominante oder Dominante den charakteristischen Zusatzton beizugeben:

195.

The musical notation for exercise 195 consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains three measures. The second system also contains three measures. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'x' or 'o' to indicate specific articulation or emphasis.

Im richtigen Anschluß sind auch die mit den Tönen des melodischen Systems gebildeten Dissonanzen von guter Wirkung und deshalb in der Praxis üblich.

196.



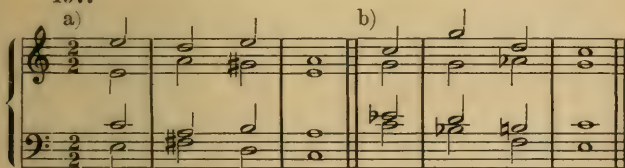
Es kommt vor, daß die Dominanten nicht nacheinander erklingen, sondern daß sie einzeln direkt mit der Tonika in Berührung gelangen. Dadurch ergeben sich Folgen wie:

$T, D^{\circ} T, S, \overset{0}{T} S_p, D, S \overset{0}{T}, T, S_p, T, D^{\circ}, D^{\circ} \overset{0}{T}, S, S_p, \overset{0}{T}$ usw. Die somit entstehenden eigenartigen Wirkungen sind speziell den Kirchentonarten eigentümlich. Ob Kirchentonarten oder nicht, die Grundbedingungen der Verwandtschaft bleiben natürlich jederzeit dieselben. Die Molldominante in Dur wie die Dursubdominante in Moll wirkt überraschend, weil bei der Anordnung $D^{\circ} T$ und $S \overset{0}{T}$ die Haupttöne der Akkorde um einen Ganzton (= zwei Quintschritte) voneinander absteigen. Darum wird eben gern in der Praxis der D° die $^{\circ}S$, der S die D zur Folge gegeben. Damit werden allerdings auch Dreiklänge einander angeschlossen, welche doppelquintverwandt sind. Bei den Dominanten sind wir aber, selbst in den reinen Systemen, derartige Beziehungen durchaus gewohnt.

Die der melodischen Tonleiter eigentümlichen Veränderungen werden in Dur am häufigsten abwärts, in Moll aufwärts zu benutzt. Auch in den Beispielen hier soll im wesentlichen an diesem Prinzip festgehalten werden.

In den Aufgaben ist es aber nicht erforderlich, daß bei der Verbindung der Dominanten die Terztöne derselben in der gleichen Stimme aufeinanderfolgen. Die Hauptsache bleibt stets der Anschluß der Akkorde. Namentlich in den unteren Stimmen sind Abweichungen vom tonleitermäßigen Weitergehen etwas absolut nicht Ungewöhnliches.

197.



Von einer quersständigen Wirkung in Nr. 197b) kann dabei keine Rede sein. Die Akkorde stehen in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander. Der Anschlag ihrer Terztöne ist frei.

Aufgaben:

247. $\frac{2}{2}$ T D⁰_p ⁰S | D T_p | VII S D_p D₇ T ||
248. $\frac{3}{4}$ ⁰T S D₇ | ⁰T ⁰S_p | VII S S_p D | ⁰T ||
249. $\frac{2}{2}$ T D⁰_p ⁰S_p | VII S D | T D⁰ IX S T .. $\frac{7}{8}$ S | D .. | T ||
250. $\frac{2}{4}$ D VII T D | ⁰T .. | S_p D₇ | ⁰T .. | S D $\frac{9}{8}$ | ⁰T VII S |
⁰T_p D₇ | ⁰T ||
251. $\frac{3}{4}$ ⁰T S₇ D | ⁰S_p VII T IX S | ⁰T D D_p | S_p D | ⁰T ..
S D₇ | ⁰T ||
252. $\frac{2}{2}$ T D⁰ | ⁰S_p D₇ | $\frac{7}{8}$ D₇ T .. $\frac{7}{8}$ | ⁰S S_p | $\frac{7}{8}$ S₆ D .. $\frac{7}{8}$ |
⁰S_p D_p | $\frac{7}{8}$ VII S .. D | T D⁰ D $\frac{9}{8}$ | T ||
253. bis 256.

§ 24. Die Afforde der nach den Dominantseiten übergreifenden Systeme.

In den Klängen der harmonischen und melodischen Systeme zeigt sich ein Verschmelzen, ein Übergreifen verschiedener Tonarten ineinander. Ganz besonders begegnet uns ein charakteristisches Merkmal des Übergreifens in dem Einführen von neuen Dominant- und Subdominantbildungen.

In C-Dur ist g h d die Dominante und von da aus d fis a wiederum die Dominante. Tritt nun letzterer Klang bei Festhalten von c e g als Tonika ein, so spricht man von einer doppelten Dominante und bezeichnet d fis a in C-Dur als zweifache Dominante: D^2 . Und gleicherweise gilt für die Molltonika c es g der Afford f as c als Subdominante und von da aus b des f wieder als Subdominante. Zu c es g als Molltonika bildet demnach b des f eine doppelte Mollsubdominante: $^0\text{S}^2$. f as c kommt aber ebenso als Mollsubdominante in C-Dur vor wie g h d als Dominante in C-Moll. Die $^0\text{S}^2$ fügt sich demnach mit derselben Berechtigung einer Durtonika zu wie D^2 einer Molltonika. In allen diesen Fällen ergreift vorübergehend eine Tonart von einer quintverwandten Tonart Besitz. Die doppelten Dominanten treten mit denselben Zusätzen, in denselben Varianten auf wie die einfachen Dominanten, d. h. außer als Dreiklänge, als Septimenklänge, Nonenklänge, Parallelklänge, Leittonklänge.

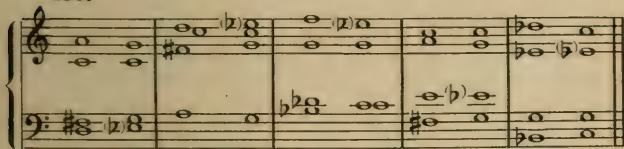
In C-Dur wie C-Moll kommt vor:

d fis a	als	D^2
d fis a c	"	D_7
fis a c	"	D_7
fis a c e	"	D_9

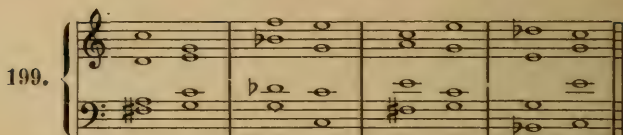
fis a c es als	D^{\flat}_9
h d fis "	D^{\flat}_p oder D
b des f "	$^{\circ}\text{S}$
g b des f "	$\text{VII}^{\circ}\text{S}$
g b des "	$\text{VII}^{\circ}\text{S}$
es g b des "	$\text{IX}^{\circ}\text{S}$
e g b des "	$\text{IX}^{\circ}\text{S}$
des f as "	$^{\circ}\text{S}_p$ oder S

Innerhalb der Radenzen können zunächst die doppelten Dominantklänge mit den einfachen Dominanten in Verbindung gebracht werden, um dann weiter zur Tonika zu gelangen. Alle Anordnungen über Stimmführungen sind von D^{\flat} zur D oder von $^{\circ}\text{S}$, zur $^{\circ}\text{S}$ dieselben wie von D zur T oder $^{\circ}\text{S}$ zur T . Ferner aber schließen sich die Bildungen der doppelten Dominanten direkt der Tonika oder auch anderen Akkorden der Tonart an. Dabei sind für die Dissonanzen nach wie vor die üblichen Grundsätze maßgebend. Von Septimen aus wird gegeneinander, von Sekunden auseinander gegangen.

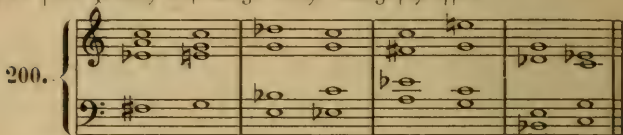
198.



Sprungweise Bewegungen, namentlich bei Tönen, welche im nächstfolgenden Akkorde konsonieren, sind auch für diese Klangfolgen etwas durchaus Gewöhnliches.



Wird D_2 nach der Durtonika und A_2 nach der Molltonika aufgelöst, so gelangt von der None zur Terz der Tonika ein chromatischer Schritt zur Ausführung. Auch hier sind jedoch Sprünge nicht ausgeschlossen.

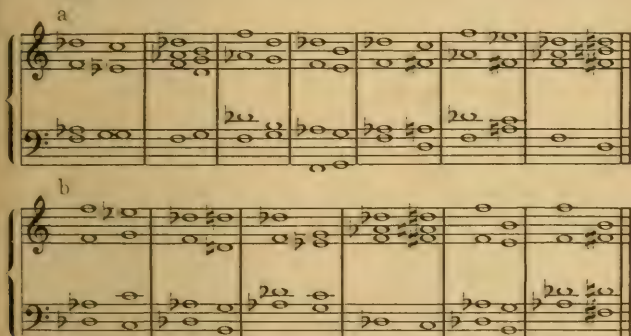


Besonderer Erwähnung bedürfen noch die Parallellänge der doppelten Dominante und Subdominante: D_p , $^0\text{S}_p$. Jeder der Akkorde steht auch zu der einfachen Dominante in einem direkten Verwandtschaftsverhältnis. Ja, vielleicht wird er sogar häufiger von ihr aus aufgefaßt und daher bezeichnet werden müssen. f as bildet in C-Dur wie C-Moll den Leittonklang zur Mollsubdominante: S , und h d fis in denselben Tonarten den Leittonklang zur Dominante: D . Das ändert natürlich nichts an der Tatsache, daß beide Akkorde durch Übergreifen nach der doppelten Dominante entstehen.

Der Mollsubdominantleittonklang ist unter der Bezeichnung „Klang der neapolitanischen Sexte“ bekannt. Für den Dominantleittonklang, der in denselben Verhältnis wie der andere Akkord zur Tonika steht, ist keine Sonderbezeichnung eingeführt. Beide Dreiklänge sind Scheinkonsonanzen. Die scheinbaren Terztöne in ihnen, die wirklich Quinttöne der Dominanten sind, werden im vierstimmigen Satz gern in den Baß gelegt und außerdem verdoppelt.

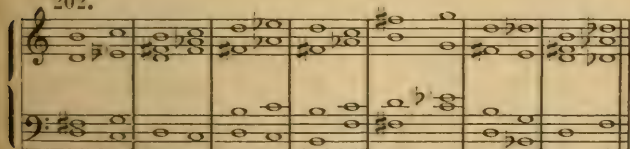
Der neapolitanische Sextakkord in C-Dur oder C-Moll ist des f as, welcher die Stellung f as des bevorzugt. In den Kadenzzen wie im Verlauf der Sätze vertritt er die Subdominante und verbindet sich mit der Tonika oder deren Dominante. Doch sind dabei auch allerhand Stellvertretungen dieser Akkorde nicht selten anzutreffen. Wie andere Stellungen als der Sextakkord für den Mollsubdominantleittonklang verwendet werden können, zeigt Nr. 201 b.

201.



Querkündige Wirkungen entstehen bei keiner der Folgen, da die Verwandtschaft der Akkorde zu gering ist. Die Verbindungen des B brauchen gleichfalls darauf keine Rücksicht zu nehmen. Bei diesem übergreifenden Klang wird außer zur Tonika zur Subdominante und zu deren Stellvertretungen geschritten.

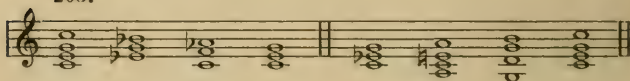
202.



In den Beispielen Nr. 201 ist nur die Durdominante, in denjenigen von Nr. 202 ausschließlich die Mollsubdominante berücksichtigt. Das ist durchaus keine Bedingung. In beiden Fällen sind die Dominanten des anderen Geschlechtes wie alle Akkorde, die mit ihnen in Verwandtschaft stehen, zur Einführung berechtigt.

In Ergänzung zu den melodischen Systemen ist noch zu erwähnen, daß auch in ihnen nicht nur die Parallelsklänge, sondern auch die Leittonklänge der Dominanten in Anwendung kommen, so daß in Dur statt D^0 \mathbb{D} und in Moll statt S \mathbb{S} gesetzt wird. In den folgenden Aufgaben möge von diesen Dreiklängen, wie sie in den Harmoniereihen von Nr. 203 angezeigt sind, Gebrauch gemacht werden.

203.



Aufgaben:

257. $\frac{3}{4}$ T .. \mathbb{D} | D T | \mathbb{S} T D_7 | T
 258. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ $^0\mathbb{S}$ D | $\overset{0}{T}$ \mathbb{S} | D .. $_7$ $\overset{0}{T}$
 259. $\frac{2}{2}$ T \mathbb{D} $^0\mathbb{S}$ | T D_7 | T ||
 260. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$ \mathbb{D} | 0S_p D_7 $\overset{0}{T}$ $\overset{<}{IX}\mathbb{S}$ $\overset{<}{IX}\mathbb{S}$ $\overset{0}{T}$
 261. $\frac{3}{4}$ T \mathbb{S} D | T .. | 0S_p \mathbb{S} D | T \mathbb{D} | T D \mathbb{S} \mathbb{D} \mathbb{S} \mathbb{D}_7 D T
 262. $\frac{2}{4}$ T \mathbb{D} $^0\mathbb{S}$ | T .. | $^0\mathbb{S}$ \mathbb{S} | D_7 .. | T $\overset{<}{IX}\mathbb{S}$ $^0\mathbb{S}$ VII \mathbb{S} D T
 \mathbb{D}_7 \mathbb{D}_7 \mathbb{D}_7 T \mathbb{S} | D T | $^0\mathbb{S}$ \mathbb{D}_7 D | T
 263. $\frac{2}{2}$ \mathbb{D}_7 \mathbb{D}_7 | $\overset{0}{T}$.. | \mathbb{S} D_7 | $\overset{0}{T}$
 264. $\frac{3}{4}$ T D^0_p 0S_p \mathbb{D}_7 D T \mathbb{D} D^0_p 0S_p $\overset{<}{IX}\mathbb{S}$ $^0\mathbb{S}$ \mathbb{S}
 D_p D_7 | T ||
 265. bis 268.

§ 25. Die Kirchentonarten.

Das Übergreifen nach den Dominantseiten ist das charakteristische Merkmal der unter der Bezeichnung „Kirchentonarten“ bekannten Systeme. Die Kirchentonleitern, aus denen unsere Dur- und Molltonleitern hervorgegangen sind, sind wie die Reihen der Stammtöne (ohne chromatische Zwischentöne) von c, d, e, f, g und a aus vorzustellen.

Die besonderen Benennungen dieser Reihen sind die folgenden:

c d e f g a h c	= Ionisch
d e f g a h c d	= Dorisch
e f g a h c d e	= Phrygisch
f g a h c d e f	= Lydisch
g a h c d e f g	= Mixolydisch
a h c d e f g a	= Mollisch

In dem ionischen System ergeben sich die drei Hauptakkorde:

$$\begin{array}{c} f a c \quad g h d \\ c e g \end{array}$$

Dieselben haben hier die gleiche Bedeutung wie T, D und S in unserem C-Dursystem. Ein musikalischer Satz in der ionischen Tonart kommt einem solchen in C-Dur durchaus gleich.

Die drei Hauptklänge der dorischen Tonart heißen:

$$\begin{array}{c} g h d \quad a c e \\ d f a \end{array}$$

Hier findet sich demnach die Verbindung einer Molltonika mit einer Dursubdominante. Wohl ist uns die Dursubdominante im melodischen Moll schon begegnet. Bei ihrer Besprechung ist aber darauf aufmerksam gemacht worden, daß sie meist nur günstig in Verbindung mit der

Durdominante wirkt. Tritt sie dagegen in direkte Beziehung zur Molltonika, so entsteht die gerade der dorischen Tonart eigenthümliche Klangverbindung, deren Eindruck sonderbar, bisweilen befremdlich ist, weil der Hauptton der Subdominante von demjenigen der Tonika um zwei Quinten absteht. Da statt der einfachen Subdominante deren Parallellklang vorkommt, d. h. zur Tonika d f a statt g h d der Dreiklang e g h, so bedeutet das zugleich ein Übergreifen nach der Molldominantseite. e g h ist zu d f a: D^0 . Und ferner ist der Parallellklang der Molldominante a c e, der Akkord c e g, zu d f a S .

Auch in der phrygischen Tonart beobachten wir ein solches Übergreifen. Wenigstens wenn e g h als Tonika genommen wird. Die drei Hauptakkorde heißen dann:

d f a
a c e
e g h

Es liegt also außer einer Molltonika (e g h), eine Molllubdominante (a c e) und eine doppelte Subdominante (d f a) vor. Der Leittonklang zur Molllubdominante (f a c) stellt zur Molltonika (e g h) den eigenthümlichen Akkord dar, der als neapolitanischer Sextakkord bekannt ist (S).

Die Indische Tonart weist die drei Hauptakkorde auf:

g h d
c e g
f a c

Dadurch ist zur Tonika eine Dominante und eine doppelte Dominante geschaffen. Der Dreiklang e g h, der Leittonklang zur Dominante (D), bildet das Gegenstück zum Klang der neapolitanischen Sexte. Das charakteristische Merkmal der Indischen Tonart ist das Übergreifen nach der Dominantseite.

In der mixolydischen Tonart zeigt sich das Gegenstück zur dorischen Tonart. In letzterer schließt sich eine Dursubdominante an die Molltonika, hier eine Molldominante an die Durtonika an. Die Hauptakkorde im mixolydischen System lauten:

$$\begin{array}{ccc} c & e & g & d & f & a \\ & & & g & h & d \end{array}$$

Statt der beiden Dominanten $c\ e\ g$ und $d\ f\ a$ treten gern deren Parallellänge $a\ c\ e$ und $f\ a\ c$ auf. $a\ c\ e$ entspricht einer doppelten Molldominante (\mathcal{D}^0), $f\ a\ c$ einer doppelten Subdominante (\mathcal{S}).

Die drei Akkorde der äolischen Tonart schließlich sind mit den Hauptklängen vom reinen A-Mollsystem identisch.

$$\begin{array}{ccc} d & f & a & e & g & h \\ & & & a & c & e \end{array}$$

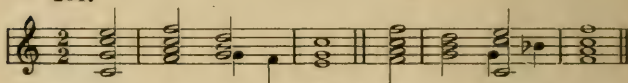
Ausgeführte Tonstücke mit strengem Festhalten an den Eigentümlichkeiten der einzelnen Tonsysteme sind in älterer Zeit wohl gebildet worden und lassen sich auch jetzt noch mit treffender Wirkung herstellen. Schon J. S. Bach aber hat in ausgeführten Sätzen nur der führenden Melodie die Eigentümlichkeit der Tonschritte eines Kirchensystems gelassen, in den begleitenden Stimmen dagegen melodische, harmonische der Tonart fremde Wendungen, ferner Modulationen eingeführt. Namentlich in den Kadenzen wurden Leittonschritte, wenn solche der Tonart fehlten, verwendet. Und so treten auch jetzt die Eigenheiten der Kirchensysteme fast stets in Verbindung mit denjenigen der neuzeitlichen Systeme auf.

Die in den Kirchentonarten benutzten Kadenzen sollen hier noch kurz erläutert werden.

In der ionischen wie lydischen Tonart wird regulär durch den Akkord der Dominante geschlossen. Derselbe ist

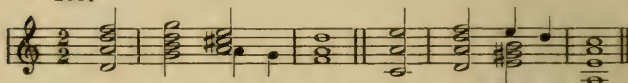
leitereigen. Allerdings kommt nur in der ionischen Tonart der charakteristische Zusatzton zur Dominante vor, in der Ionischen muß er geschaffen werden.

204.



Doch auch Dorisch und Kolisch fügen der Molltonika eine Durdominante bei.

205.



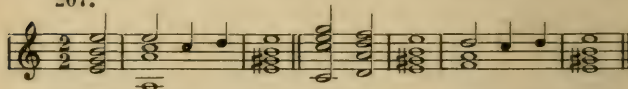
Die mixolydische Tonart dagegen schließt durch den Akkord der Subdominante.

206.

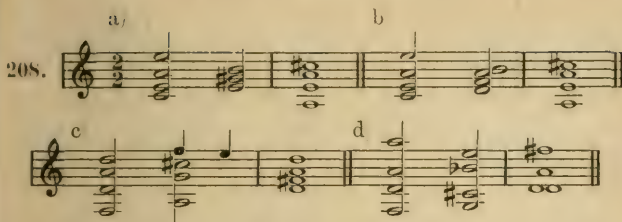


Die phrygische Tonart hält in der Kadenz an der Subdominantwendung fest. Ihr fehlt ja die Oberdominante. Der Schlußakkord wird aber als Oberklang genommen.

207.

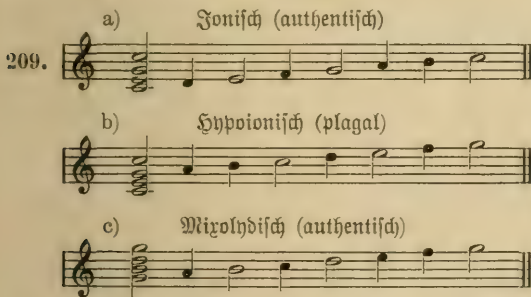


Auch in den anderen Systemen, denen eine Molltonika zugrunde liegt, ist der Schluß mit einem Oberklang beliebt worden. Für diesen Fall ist es geeigneter, von einer Mollsubdominante als von einer Durdominante aus zur Tonika überzugehen. Selbst Dissonanzen, die beide Klänge vereinigen, wie der Nonenakkord, sind hierzu sehr verwendbar.

208. 

Die Gesarten in Nr. 208 b) und d) sind wohl denen unter a) und c) vorzuziehen.

Alle Kirchentonarten werden als authentische und plagale geschrieben. Zu den ersteren rechnen diejenigen, deren melodische Entwicklung sich zwischen Grundton und Grundton abspielt. Letztere werden durch Bewegungen zwischen Quinte und Quinte dargestellt. Die einfache Bezeichnung ionisch, dorisch usw. gilt stets für die authentische Reihe, die plagale erhält den Zusatz „Hypo“. Drei Beispiele sollen die Unterschiede erläutern.

209. 

a) Ionisch (authentisch)

b) Hypoionisch (plagal)

c) Mixolydisch (authentisch)

Die Töne des tonischen Dreiklages sind durch halbe Noten hervorgehoben. Hypoionisch und Mixolydisch sind wohl in den Grenztönen gleich, in der Bedeutung der Töne und deren Zugehörigkeit zu den verschiedenen Funktionen

durchaus voneinander abweichend. In Hypoionisch bleibt *c e g* Tonika und *c* Finalton, während Mixolydisch *g h d* als Tonika und *g* als Finalton aufweist.

Die neuere Musik bringt alle Bildungen, welche den Kirchentonarten eigentümlich waren, in Anwendung. Doch wird nicht streng an dieser oder jener Folge festgehalten, sondern bald ist eine Kadenz ionisch, bald mixolydisch, bald lydisch gestaltet. In Moll werden die Eigentümlichkeiten der dorischen, äolischen und phrygischen Tonart miteinander verschmolzen. Dazu kommen die harmonischen und melodischen Umstellungen. So entstehen dann die abwechslungsreichen, farbenprächtigen Kadenzen, welche für die neuere Musik charakteristisch sind.

Zur Ausarbeitung sind im Aufgabenbuch einige Melodien in den Kirchentonarten verzeichnet. Dieselben mögen in strenger Weise gesetzt werden.

Aufgaben:

- | | |
|-------------------|-------------------|
| 269. Ionisch. | 274. Äolisch. |
| 270. Dorisch. | 275. Hypoionisch. |
| 271. Phrygisch. | 276. Hypodorisch. |
| 272. Lydisch. | 277. Hypoäolisch. |
| 273. Mixolydisch. | |

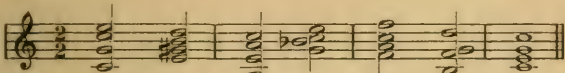
9. Kapitel.

Klammerakkorde. Doppelseitige (alterierte) Akkorde.

§ 26. Klammerakkorde.

In den übergreifenden Systemen treten zu den Dominanten neue Dominanten auf. Dementsprechend können zu allen Akkorden der Tonart Zwischenkadenzierungen stattfinden. Dieselben bedeuten kein endgültiges Verlassen der Tonika. Eine Modulation wird durch sie nicht hervorgerufen. Nur von einer Zwischenmodulation, d. h. eben von einem augenblicklichen Übergreifen in ein anderes System kann die Rede sein. Auch in der Funktionsbezeichnung wechselt

daher der tonische Dreiklang nicht um. Das Mittel, dessen man sich bedient, um die von der Tonika zeitweise abweichenden Klänge kenntlich zu machen, ist eine Umklammerung von Funktionszeichen. Das umklammerte oder die umklammerten Zeichen beziehen sich auf die Funktion, welche der Klammer folgt.

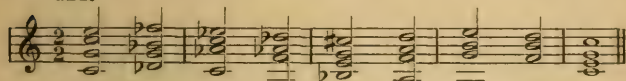
210. 

T D₇ T_p D₇ S D₇ T

Der Akkord e^+_7 ist die Dominante von e^0 , e^+_7 die Dominante von $+f$. Diese neuen Dominanten sind aber nicht imstande, die ursprüngliche Tonika zu verdrängen. Weil sofort die Rückkehr nach $c\ e\ g$ erfolgt, bleibt dieser Klang die Haupttonika, und $a\ c\ e$ wirkt trotz des vorhergehenden $e\ g\ i\ s\ h\ d$ wie T_p , $f\ a\ c$ trotz $c\ e\ g\ b$ wie S von $c\ e\ g$. Beide Dissonanzen sind deshalb nur als Klammerakkorde zu nehmen. Von nicht geringer Bedeutung ist natürlich auch, daß in Nr. 210 die Satzbildung mit C-Dur beginnt und schließt.

Auch in Nr. 211 führen die beiden Nonenakkorde keine Modulation herbei, sondern deuten nur stärker auf die der Haupttonart angehörigen Klänge $a\ s\ c\ e\ s$ und $d\ f\ a$ hin.

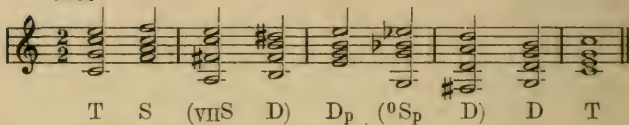
211.



T (D^9_7) 0S_p S (D^9_7) S_p D_p D_7 T

Selbst mehrere Harmonien kommen bei derartigen Zwischenfadenzen vor. Sie werden dann gemeinsam umklammert.

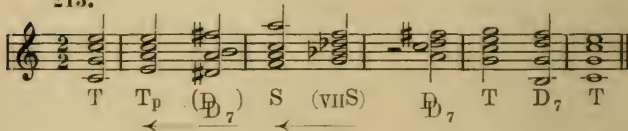
212.



Hier ist VII S und D des zweiten Taktes nur ein vorübergehendes Berühren von E-Moll, dessen Hauptklang e g h aber D_p bleibt. Auch °S_p und D von g h d vermögen an der Bedeutung dieses Dreiklanges als Dominante von e e g nichts zu ändern. Die Tonika e e g verliert während des ganzen Satzes nicht ihre Stellung. Natürlich ist nicht zu übersehen, daß auch dieser kleine Satz in C-Dur beginnt und schließt.

Des weiteren ist noch der Fälle zu gedenken, in denen sich Zwischendissonanzen nicht auf den nächstfolgenden, sondern auf den vorhergehenden Klang beziehen. Dann ist diese anders gerichtete Bezugnahme durch einen Pfeil klarzustellen.

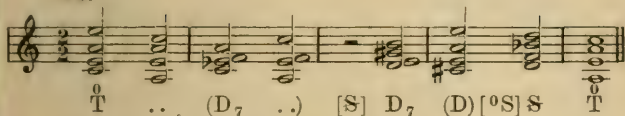
213.



h dis fis a gehört zu a e e, g b des f zu f a c. Nur folgen hier die Dissonanzen den Konsonanzen, mit denen sie in Zusammenhang stehen. Der Pfeil weist auf die Zugehörigkeit des Klammerakkordes zum vorhergehenden Dreiklang hin.

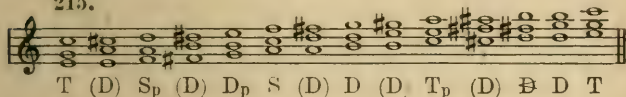
Schließlich ist noch die Möglichkeit zu erwähnen, daß einer Zwischendissonanz der erklärende, auflösende Akkord fehlt. Die Bezeichnung berücksichtigt ihn, deutet aber mittelst Umklammerung durch eine eckige Klammer sein Fehlen an.

214.



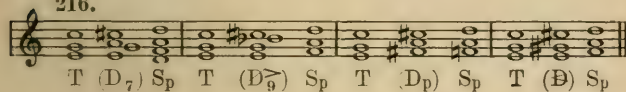
Jetzt wird es keine Schwierigkeiten mehr bereiten, die chromatische Tonleiter in steigender wie in fallender Bewegung zu harmonisieren, ohne daß die Tonart verlassen wird. Dabei sind der Hauptsache nach obere chromatische Nebentöne als Vertreter von Oberdominanten, untere chromatische Nebentöne als Vertreter von Subdominanten anzusehen. Den diatonischen Stufen werden nach Möglichkeit die Ober- oder Unterklänge, die ihnen in der Tonart zukommen, angewiesen, aber nach der Maßgabe, daß sie die tonischen Akkorde zu den Klammerdominanten bilden.

215.



a cis e ist die Dominante von d f a, h dis fis die Dominante von e g h usw. Zur Dominante kann jederzeit Septime wie None hinzugenommen werden, und ferner tritt der Dominantparallelsklang oder auch Dominantleittonklang an Stelle der einfachen Dominante.

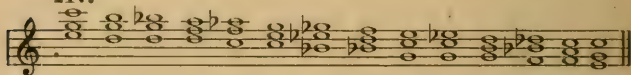
216.



Die Erweiterung des Dominantgebietes ist hier nur beim Klammerakkord zum Subdominantparallelsklang gezeigt. Sie wird gleicherweise allen Klammerdominanten zuteil.

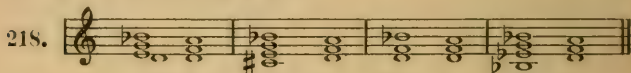
Bei der abwärtssteigenden chromatischen Tonleiter sind untere chromatische Nebentöne mit Subdominanten zu harmonisieren.

217.



T D (°S) Sp (°S) T (°S) Dp° T (°S) D (°S) S T

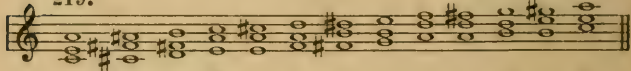
Wie die Dominante wird auch die Subdominante durch charakteristische Zusatztöne bereichert, durch den Parallelklang oder Leittonklang ersetzt.



(viiS) Sp (ixS) Sp (°Sp) Sp (S) Sp

Den chromatischen Zwischenstufen in Moll kommen etwa nachstehende Klammerakkorde zu.

219.

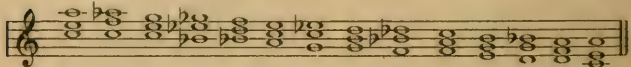


T° (D) +Sp T° (D) °S (D) D° °S (D) Dp° (D) T°

Daß auch in Moll, wie in Dur, die Dominant- und Subdominantbildungen erweitert werden können, bedarf keiner weiteren Bestätigung.

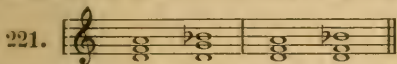
Die abwärts gerichtete chromatische Tonleiter von Moll ist in Nr. 220 harmonisiert.

220.



T° °S, Tp° °S S T° °S, Dp° °S, °Sp D° (°S) °S T°

Manche der Verbindungen, in Dur wie in Moll, sind nicht ganz leicht verständlich. Es ist daher natürlich, daß ab und zu nähere Beziehungen an ihre Stelle rücken. So wird gern aufwärts zwischen a und h, in Dur wie in Moll, der Zwischenton b statt ais genommen. Der Ton b steht nur zu a, nicht zu h im Leittonverhältnis. In Dur wie Moll ist nachstehende Harmonisierung naheliegend.

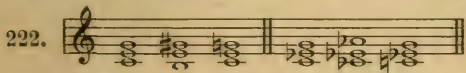


Ferner wird in A-Moll auch abwärts zu häufig statt a as die Schreibweise a gis gewählt. Die Akkorde sind dann hierzu dieselben wie bei der aufwärtsgehenden Bewegung; gis vertritt den Dominantklang.

Bei anderen Stufen begegnen uns ähnliche Erscheinungen. Es ist nicht Raum, hier alle Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Mag der Zwischenton aber so oder so geschrieben werden, jedenfalls ist seine Harmonisierung mit einem Klammerakkord erforderlich.

Erwähnt sei noch, daß die Möglichkeit vorhanden ist, Klammerakkorde, die in direkten Wechsel zu Klängen der Tonart treten, von der Tonart aus zu bezeichnen.

Angenommen, nachstehende Klangwechsel kommen vor:



Der E-Oberklang ist mit C-Oberklang nur durch den Parallelklang des zweiten Akkordes verwandt. Genau genommen muß geschrieben werden: T (D) [T_p] T. Der E-Oberklang ist der Gegenklang vom E-Unterklang, welcher seinerseits nicht anders als der Tonikaparallelsklang zu erfassen ist. Within ist e gis h in C-Dur Tonikaparallelsgegenklang, was sich im Funktionszeichen als: T_p g darstellt.

Und ebenso bedeutet as es es in C-Moll Molltonitaparallel-
gegenklang: $\overset{0}{T}_p g$.

Zu den wenigen Aufgaben hier ist eine Berücksichtigung aller Klammerakkorde nicht auszuführen. Der Schüler schreibe selbst zahlreiche Kadenzzen, in denen Zwischenkadenzen eine Rolle spielen, auf.

Aufgaben:

278. $\frac{3}{2}$ $T (D_7) S D_9^{\flat} S_p (D_7 D D_7 T$
 279. $\frac{3}{2}$ $\overset{0}{T} D_7 \overset{0}{T} (D_7) {}^0S_p (D_7) D {}^0_p D_7 \overset{0}{T}$
 280. $\frac{3}{4}$ $T \dots D | T (D_7) S_p D_9^{\flat} S (D) S D_9^{\flat} T_p$
 $| \overset{0}{D}_9^{\flat} D_9^{\flat} D_9^{\flat} S | D_7 T D T (D_7) S D_7$
 $\overset{0}{S} D_7 | T$
 281. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T} {}^0S \dots \overset{0}{T} (D_7 \dots) {}^0S_p (D_7) {}^0S \overset{0}{T} \overset{0}{D}_7 D \dots D_7$
 $\overset{0}{T} (D \dots) \overset{0}{T}_p {}^0S \overset{0}{T} \overset{0}{D}_7 \dots D (D \dots) D {}^0_p D_7$
 $D_7 \overset{0}{T} (D_7) {}^0S (D) \overset{0}{T}_p (D \dots) S D \bullet \overset{0}{T} VII S$
 $D_7 \overset{0}{T}$
 282. $\frac{6}{8}$ $T \dots D \dots S T (D \dots) D \dots (D_7) S T (D_9^{\flat}) T_p$
 $(D \dots) D T D_7) S (D \dots) {}^0S_p \overset{0}{D}_7 D_p D_7 T$
 283. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{D}_7 \overset{0}{T}_p D_7 \overset{0}{T} VII S D \overset{0}{T}_p (D_9^{\flat}) \overset{0}{T}_p | D_9^{\flat} \overset{0}{T}$
 $(D_7) D \dots (D_7) S S_p S \overset{0}{D}_9^{\flat} D_7 | \overset{0}{T} ||$
 284. bis 287.

§ 27. Doppelseitige alterierte Akkorde.

Aus Akkordteilen verschiedener übergreifender Systeme, aus Zwischenkadenzen entstehen die meist als alteriert bezeichneten Akkorde. Wenn in C-Dur der Klang as e d fis auftritt, so hat in demselben der Ton as nichts mit a des reinen Dur, fis nichts mit f zu tun, as ist also nicht ein getrübbtes, verdunkeltes a, fis nicht ein erhöhtes, erhelltes f.

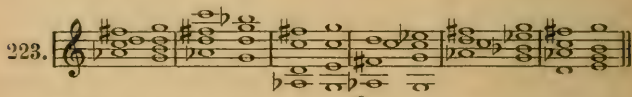
Für as und a, fis und f sind verschiedene, durchaus feststehende Schwingungszahlen charakteristisch. Sie bedeuten andersartige Töne.

Die Erklärung von as e d fis ist so zu geben: as e stellt, mag die Tonart C-Dur oder C-Moll sein, einen Bestandteil von der Subdominante f as e, d fis einen Bestandteil der doppelten Oberdominante d fis a dar. Von jedem der klangbildenden Akkorde fehlt ein Ton; von f as e die V, von d fis a die 5. Es ist von jeher das Bestreben gewesen, Dissonanzen im Sinne eines Hauptklanges zu erfassen, von einem Hauptton aus zu notieren. In as e d fis liegen augenscheinlich zwei gleichberechtigte Haupttöne, von denen aus die Berechnung erfolgen kann, vor, die Töne e und d. Entweder wird vom Hauptton der $^{\circ}S$ oder von demjenigen der H aus gezählt. Im ersteren Falle ist d fis as e als eine Veränderung von d f as e zu denken, als VII^{S} , in dem die V durch ihren höheren chromatischen Nebenton fis (V^{\flat}) ersetzt ist. Im anderen Fall ist d fis as e, eine Variante von d fis a e, als H_7 zu erfassen, darin a durch den tieferen chromatischen Nebenton as (H^{\flat}) ersetzt ist. In der Funktionsreihe muß d fis as e also geschrieben werden als: VII^{S} oder H_7 . Man beachte wohl, daß es irreführend ist zu sagen, f ist zu fis, a zu as alteriert.

Nediglich die Bezeichnung „des Ersehöens eines Tones durch den chromatischen Nebenton“, der dann einem anderen Klang angehört, kommt der Bedeutung nach, führt zur richtigen Erkenntnis. Tiefere chromatische Töne drücken sich durch > , höhere durch < über der Ordnungszahl aus.

Die Dissonanz as e d fis kann frei eintreten oder aber auch vorbereitet werden. Die Darstellung geschieht in mehrfachen Lagerungen. Mit Vorliebe wird as der unteren Stimme, fis einer der oberen Stimmen anvertraut. Die

Auflösung erfolgt, indem as und fis den Leittonschritt zu g ausführen. Jeder der sechs Akkorde, die g enthalten, ist auflösungsberechtigt.



Wie in C-Dur oder C-Moll ist das Vorkommen der Dissonanz as c d fis in G-Dur oder G-Moll festzustellen. Die Art der Erklärung und Bezeichnung bleibt hier durch- aus dieselbe. Nur bedeutet jetzt f as c nicht 0S , sondern S^0 , d fis a dagegen nicht H , sondern D , so daß also zu schreiben ist: $\text{VII}^{\text{S}}_{\text{V}}$ oder D^{S}_7 .

Nach der im vorstehenden angedeuteten Manier sind alle die Dissonanzbildungen, welche chromatische Töne auf- weisen, zu erfassen. Zwei wichtige, vielverwendete Akkorde in C-Dur sind noch as c es fis und as h d fis. Dieselben spielen namentlich darum eine große Rolle, weil sie, en- harmonisch verwechselt, charakteristische Dissonanzen anderer Tonarten ergeben, daher zur Modulation sehr geeignet sind. as c es fis wie as h d fis bilden Tripelklänge. In as c es fis erklingt f as c, c es g und d fis a, in as h d fis, f as c, g h d und d fis a. Auch hier ist die Bezeichnung von der Ober- wie von der Subdominante aus berechtigt. Für as c es fis wird meist als Funktionszeichen geschrieben: H^{S}_9 (oder in G-Dur D^{S}_9). Doch ist die Schreibweise: $\text{VI}^{\text{S}}_{\text{V}}$ (oder in G-Dur $\text{VI}^{\text{S}}_{\text{V}}$) ebenso verstatet. Und für as h d fis kommt als häufigstes Funktionszeichen in Betracht: $\text{IX}^{\text{S}}_{\text{V}}$.

(oder in G-Dur $\overset{\text{IX}}{\underset{\vee}{S}}$). Die andere Schreibweise lautet:

$\overset{6}{\underset{\vee}{D}}$ (oder in G-Dur $\overset{6}{\underset{\vee}{D}}$).

Die Einführung dieser Dissonanzen ist frei. Die Auflösung geschieht nach Klängen, die den Ton g enthalten, zu welchem der Leittonschritt von as und fis erfolgt. Da die zuletzt besprochenen Dissonanzen nach enharmonischer Verwechslung Septimenklängen gleichkommen, sind bei ihnen wie bei den charakteristischen Dissonanzen alle möglichen Lagerungen im Gebrauch.

Die neuere Musik verwendet überhaupt gern Bildungen, bei denen in einer Dominante, oder in irgendeinem Oberklang, der Quintton durch seinen höheren oder tieferen, in einer Subdominante, oder in irgendeinem Unterklang, der Quintton durch seinen tieferen oder höheren chromatischen Nebenton ersetzt wird.

In C-Dur sind nachstehende Dominant- und Subdominantdissonanzen häufige Erscheinungen:

$$g \ h \ dis = D \overset{\vee}{5}$$

$$g \ h \ dis \ f = D \overset{\vee}{7} \underset{\vee}{5}$$

$$h \ dis \ f \ a = D \overset{\vee}{9} \underset{\vee}{5}$$

$$h \ dis \ f \ as = D \overset{\vee}{9} \underset{\vee}{5}$$

$$h \ dis \ f = D \overset{\vee}{7} \underset{\vee}{5}$$

$$g \ h \ des = D \overset{\vee}{5}$$

$$g \ h \ des \ f = D \overset{\vee}{7} \underset{\vee}{5}$$

$$h \ des \ f \ a = D \overset{\vee}{9} \underset{\vee}{5}$$

$$h \text{ des } f \text{ as} = D \overset{\wedge}{\underset{\vee}{9}}$$

$$h \text{ des } f = D \overset{\wedge}{\underset{\vee}{7}}$$

$$f \text{ a } c \text{ dis} = S \overset{\wedge}{\underset{\vee}{6}}$$

$$f \text{ a } \text{dis} = S \overset{\wedge}{\underset{\vee}{6}}$$

$$f \text{ as } c \text{ dis} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VII}} S$$

$$f \text{ as } \text{dis} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VII}} S$$

$$f \text{ a } c \text{ des} = S \overset{\wedge}{\underset{\vee}{6}}$$

$$f \text{ a } \text{des} = S \overset{\wedge}{\underset{\vee}{6}}$$

Diesen Dissonanzen in C-Dur entsprechen nachstehende in C-Moll:

$$f \text{ es } a \text{ c} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{V}} S$$

$$d \text{ fes } a \text{ c} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VIII}} S$$

$$b \text{ d } f \text{ es } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{IX}} S$$

$$h \text{ d } f \text{ es } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{IX}} S$$

$$d \text{ fes } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VIII}} S$$

$$f \text{ is } a \text{ c} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{V}} S$$

$$d \text{ fis } a \text{ c} = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VIII}} S$$

$$b \text{ d } f \text{ is } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{IX}} S$$

$$h \text{ d } f \text{ is } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{IX}} S$$

$$d \text{ fis } a = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VIII}} S$$

$$f \text{ es } g \text{ b } d = \overset{\wedge}{\underset{\vee}{VI}} D$$

$$\text{fes } b \text{ d} = \overset{\text{VI}}{\underset{\text{V}}{\text{D}}}$$

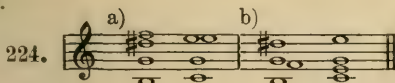
$$\text{fes } g \text{ h } d = \text{D} \overset{7}{1}$$

$$\text{fes } h \text{ d} = \text{D} \overset{7}{7}$$

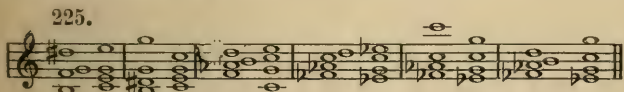
$$\text{fis } g \text{ b } d = \overset{\text{VI}}{\underset{\text{V}}{\text{D}}}$$

$$\text{fis } b \text{ d} = \overset{\text{VI}}{\underset{\text{V}}{\text{D}}}$$

Einige Dissonanzen, die schon besprochen waren, sind in vorstehender Zusammenstellung nochmals mit angeführt worden. Bei der Auflösung der Akkorde, die zunächst zur Tonika, dann aber nach den Klängen, in welchen die Töne enthalten sind, denen die chromatischen Töne zustreben, erfolgt, werden Leittonschritte die Hauptrolle spielen. Für Einführung und Satzweise der Dissonanzen sind Vorschriften nicht zu geben. Es ist höchstens als günstiger zu erachten, wenn zwei chromatische Nebentöne eines auflösenden Haupttones nicht in einer Oktavlage auftreten, wenn also der Akkord $g \text{ h } dis \text{ f}$ nicht wie bei Nr. 224 a), sondern b) gesetzt wird.



Liegen dis und f , die jeweils im Leittonverhältnis zu e stehen, nebeneinander, so ist die Verwechslung der verminderten Terz mit der großen Sekunde zu leicht möglich. Bei der Auflösung nicht nur dieses Akkordes, sondern auch anderer Bildungen wird Terzverdopplung im Auflösungs-klang nicht zu umgehen sein. Einige Weiterführungen doppelseitiger Klänge zeigt Nr. 225.



Das Ersetzen der Quinttöne durch chromatische Nebentöne findet sich auch bei den anderen Hauptakkorden der Tonart. So kommen in C-Dur Tonika und Subdominante mit erhöhter Quinte vor:

$$\begin{aligned} c \ e \ gis &= T_5^< \\ f \ a \ cis &= S_5^< \end{aligned}$$

In C-Moll begegnen uns Molltonika und Molldominante mit erniedrigter Quinte:

$$\begin{aligned} ces \ es \ g &= \overset{\vee}{V}T \\ ges \ b \ d &= \overset{\vee}{V}D \end{aligned}$$

Die mit diesen Dreiklängen gebildeten Dissonanzen, namentlich diejenigen mit großer Septime, sind nicht seltene Erscheinungen.

In C-Dur:

$$\begin{aligned} c \ e \ gis \ h &= T_7^< \\ f \ a \ cis \ e &= S_7^< \end{aligned}$$

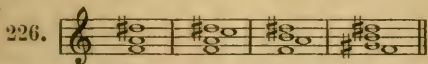
In C-Moll:

$$\begin{aligned} as \ ces \ es \ g &= \overset{\vee}{\overset{\vee}{\overset{\vee}{VII}}}T \\ es \ ges \ b \ d &= \overset{\vee}{\overset{\vee}{\overset{\vee}{VII}}}D \end{aligned}$$

Mit den hier angeführten Akkorden kann und soll die Ausbeute an „alterierten“ Klängen nicht erschöpft sein. Andere Zwischenbildungen, die noch anzutreffen sind, finden aber stets in der hier angedeuteten Weise ihre Erklärung.

Die ältere Akkordlehre berücksichtigte nur eine geringe Anzahl dieser Klänge. Auch sie wurden nach dem Schema des terzenweisen Aufbaues angemerkt. Als charakteristisch galt diejenige Stellung, in der bei enger Lagerung die

äußeren Stimmen das Intervall der übermäßigen Sexte darstellen.



Der Reihe nach wurden diese Klänge genannt: der übermäßige Sextakkord, der übermäßige Quintsextakkord, der übermäßige Terzquartsextakkord, der übermäßige Sekundquartsextakkord. Diese Bezeichnungen sind in keiner Weise erschöpfend, daher auch ziemlich belanglos. Die Haupteigentümlichkeit zeigt sich in allen diesen Klängen darin, daß von einer regulären Dominante, wie von einer solchen aus übergreifenden Systemen oder aus Zwischenkadenzzen zu gleicher Zeit eine Schlußbildung vorgenommen wird. Von doppelter Seite aus geschieht die Kadenzierung. Die Dissonanzen sind daher doppelseitige Akkorde.

Wie es nicht möglich ist, bei der Besprechung hier alle doppelseitigen Bildungen zu erschöpfen, so wird es auch nicht angängig sein, in den Aufgaben derartige Akkorde anzuhäufen. Zunächst werden die Funktionen zu einigen Kadenzzen angeführt, um die ungefähre Anwendung doppelseitiger Klänge zu zeigen. Dann möge der Schüler in den gegebenen Melodien selbst solche Bildungen einführen, namentlich an den Stellen, wo sich im cantus firmus chromatische Töne zeigen.

Aufgaben:

288. $\frac{2}{2}$ T $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{7}}}$ T $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{9}}}$ D $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{7}}}$ T

289. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{\text{T}} \overset{0}{\text{V}} \overset{0}{\text{T}}$ IX S $\overset{\text{IX}}{\underset{\text{V}}{\text{S}}}$ $\overset{0}{\text{T}} \overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{9}}}$ D $\overset{0}{\text{T}}$

290. $\frac{3}{4}$ $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{9}}}$ T $\overset{0}{\text{S}}$ VII S $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{5}}}$ T_p $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{9}}}$ T B $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{7}}}$ D T
 S_p $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{7}}}$ T | $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{9}}}$ T S | $\overset{\text{D}}{\underset{\text{5}}{\text{7}}}$ D | T

291. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T} \overset{\text{IX}}{\underset{V}{\text{S}}} \overset{0}{T} D_7 \overset{0}{T} | VII \overset{\text{IX}}{\underset{V}{S}} | \overset{0}{T} {}^0S_p | {}^0S \overset{V}{\text{S}} | \overset{0}{T}$
 $(\overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}}) | {}^0S \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} | \overset{0}{T} \dots ||$
292. $\frac{6}{8}$ $T \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} T | S \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} T \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} | T S \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} | D_p T_p \cdot \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} |$
 $D S D D_7 | \overset{0}{T} ||$
293. $\frac{3}{4}$ ${}^0S VII \overset{\text{IX}}{\underset{V}{S}} \overset{0}{T} \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} D_7 | {}^0S \overset{0}{T} | \overset{V}{\text{S}} \overset{0}{T} \overset{VII}{\text{D}_7} \overset{\text{IX}}{\underset{V}{S}}$
 $S \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} D_7 | \overset{0}{T} {}^0S \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} | \overset{0}{T} ||$
294. $\frac{4}{4}$ $T \overset{D_7}{\underset{5}{\text{D}_7}} | T \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} T \dots | S_6 T S \dots_p | \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} T S_p \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}}$
 $D D_7 T (D_5) S {}^0S_p D^0 \overset{D_9}{\underset{5}{\text{D}_7}} T (D_7) S ({}^0S$
 $D_7 S D_7) D_7 | T ||$
295. bis 299.

10. Kapitel.

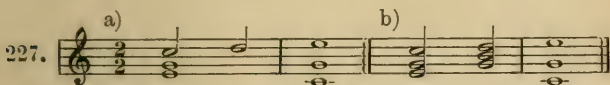
**Dissonierende Zusatzöne. Der Orgelpunkt.
Wechselflänge, Nonenlänge.**

§ 28. Dissonierende Zusatzöne, Durchgangstöne, Wechselftöne, Vorhalte, Vorausnahmen.

In den bisherigen Aufgaben ist im wesentlichen zu jedem Ton des cantus firmus ein Akkord hinzugeschrieben worden. Nur in einzelnen Fällen zeigten sich Töne, so nachschlagende Septimen oder Sexten, ohne die übrigen Akkordbestandteile. Anfangs ist dieses Verfahren, Harmonien vollständig darzustellen, notwendig, um zum Verständnis des weitverzweigten harmonischen Systems zu gelangen. Die Musik, namentlich die Instrumentalmusik, liebt es freilich, zwischen vollvertretenen Harmonien Akkorde nur durch

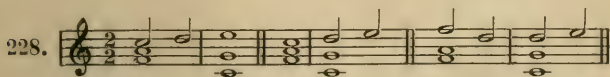
einzelne Töne anzugeben, oder zu Akkorden Töne anderer Akkorde erklingen zu lassen. Alle derartigen Töne sind dissonierende Töne. Infolgedessen sind sie auch, wenn sie verständlich werden sollen, zur Auflösung verpflichtet.

Genau genommen gibt es nur eine Art solcher Töne: die diatonischen Nebentöne. Man denke sich, daß in C-Dur zwischen c und e der Ton d eingeschoben wird. Dabei sollen c wie e die Tonika c e g als Harmonie erhalten (Nr. 227a).



Ohne Zweifel vertritt d hier die Dominante g h d. Mit Ausfüllung der Harmonien würde die Stelle wie bei Nr. 227b zu lauten haben. Ob die Dominante nun wirklich zum Bewußtsein kommt oder, wie es im lebhaften Tempo wohl meist geschieht, nicht weiter beachtet wird, das bleibt sich gleichgültig. Der Ton d ist hier als Quinte von g h d zu erklären. Wie die Dominante zur Tonika hinstrebt, so wird auch das einzelne d, welches Bestandteil der Dominante ist, als Strebeton oder, wie meist gesagt wird, als Nebenton zu e aufgefaßt werden.

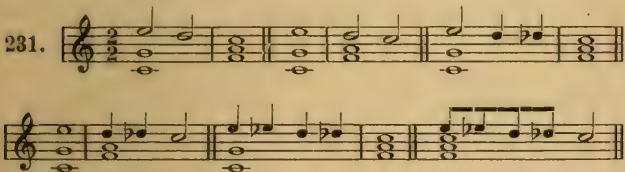
Auf zwei Arten vermag ein solcher Nebenton in Erscheinung zu treten. Erstens füllt er auf leichter Zählzeit den Zwischenraum zwischen harmonischen Tönen aus oder er verzerrt zweitens auf schwerer Zählzeit den nebenstehenden Harmonieton, indem er statt seiner mit den übrigen Akkordtönen zum Anschlag gelangt und ihm erst nachträglich Platz macht.



Harmonie vertritt, nicht verloren. ais ist zu h wie h zu c zu phrasieren. Beispiel 230e) bringt noch eine größere Zahl von Nebentönen.

Hier gehört a, mit dem Nebenton gis, zu h, mit dem Nebenton ais, und h wiederum bildet den Nebenton zu c. Die vier Achtel stellen eine geschlossene Nebenbildung zur halben Note dar.

Nicht anders liegen die Verhältnisse bei abwärtsgehender Bewegung.

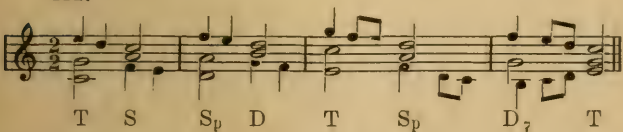


Alle Töne von e ab streben nach c zu. Sie sind in der Phrase mit c zu verbinden.

Dissonierende Töne, welche stufenweise auf leichten Zählzeiten als Verbindung zwischen konsonierenden eintreten, werden Durchgangstöne genannt. Dissonierende Töne, welche auf schweren Zählzeiten an Stelle der nebenstehenden konsonierenden stehen, werden dagegen Wechsel-töne genannt. Vorbereitete Wechsel-töne heißen Vorhalte.

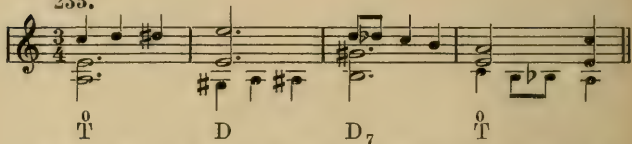
Durchgänge sind entweder diatonisch:

232.



oder chromatisch:

233.



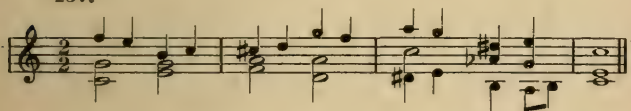
Auch in den unteren Stimmen des vorstehenden Satzes sind Durchgänge einführbar und zwar unter der Voraussetzung, daß keine falschen Fortschreitungen entstehen.

Aufgaben:

300. $\frac{2}{2}$ T .. | D T | S T | S₆ D₇ T ||
301. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$ 0 Sp | VII S .. D .. | $\overset{0}{T}$ VI.. 0 Sp $\overset{0}{T}_P$ | 0 S $\overset{0}{T}$
VII S D₇ | $\overset{0}{T}$ ||
302. $\frac{2}{2}$ T .. | D T | T_P D₇ | D T ||
303. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ D⁰ (D) | 0 S $\overset{0}{T}$ | D⁰ D₇ .. | D $\overset{0}{T}$ | (D ..₇) | $\overset{0}{T}_P$ 0 S
 $\overset{0}{T}$ D₇ | $\overset{0}{T}$ ||
304. $\frac{3}{4}$ T .. | S D T | D D₇ | D₇ .. T Sp .. | D ..₇ T ||
305. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T}$ | D .. 0 S | D₇ .. $\overset{0}{T}$ | 0 S D₇ | $\overset{0}{T}$ ||
306. bis 310. cf. Nr. 309 ist eine Tenorstimme.
cf. Nr. 310 ist eine Altstimme.

Die Wechselföne können diatonisch wie chromatisch sein und in einer einzelnen wie in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit auftreten.

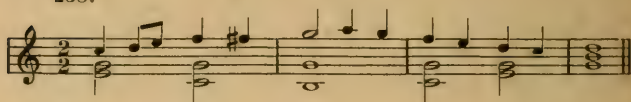
237.



Häufig entstehen richtige Wechselflänge. So im 3. Takt von Nr. 237. Dieselben sind im Zusammenhang nur im Sinn der nachfolgenden auflösenden Konsonanz zu erfassen.

Wechselföne, die nicht frei eintreten, sondern sich im Verlauf, gleich den durchgehenden Tönen, stufenweise anschließen, sind als Wechselföne im Durchgang zu bezeichnen.

238.



Auch auf leichter Zählzeit vermögen Wechselklänge aufzutreten, sei es, daß ihnen der Hauptton, zu welchem sie hinstreben, schon einmal vorausgeht, sei es, daß sie vollständig frei zur Einführung gelangen.

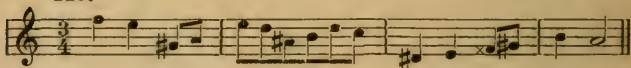
239.



In den hierher gehörigen Aufgaben sind zahlreiche Melodietöne als Wechselklänge zu erfassen und daher Akkordwechsel nicht selten erst in größeren Abständen anzubringen.

Nachstehender cantus firmus

240.



wird etwa folgende Bearbeitung zu erfahren haben:

241.

$\overset{0}{T}$.. VII^S .. $B_9^>$ D_7 .. $\overset{0}{T}$

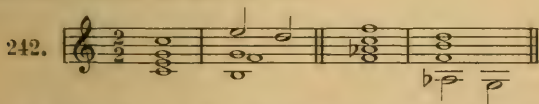
Wechselklänge sind zu allen Akkordtönen verwendbar. Es ist statthaft, den Auflösungston des Wechselklanges in einer

anderen Stimme erklingen zu lassen. Nur beim Wechselton vor der Terz umgeht man gern die Verdoppelung. Daß chromatische Halbtöne in enger wie weiter Lage zu gleicher Zeit anschlagberechtigt sind, zeigt Beispiel Nr. 241.

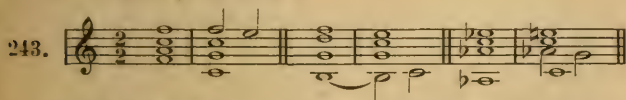
Aufgaben:

311. $\frac{2}{4}$ T .. | S Sp. | D ..7 | T ..
 312. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$.. | 0S VII S | D₇ .. | $\overset{0}{T}$..
 313. $\frac{2}{2}$ T .. | S₇ .. | D_p S | D₉ T ..
 314. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ D₉ | $\overset{0}{T}$ IX S | 0S VI. . VII S IX S | D $\overset{0}{T}$ | D₉ $\overset{0}{T}$
 D₇ D₇ | $\overset{0}{T}$.. |
 315. $\frac{3}{4}$ $\overset{0}{T}$ ♯ 0S ♯ | D₇ D₇ ♯ (D) 0S ♯ S ♯
 D₇ | $\overset{0}{T}$
 316. bis 318.

Wechselstöne werden auch mit Vorbereitung geschrieben. Dadurch entstehen die Vorhaltsverbindungen. Vorbereitet ist ein Ton wohl schon, wenn er überhaupt im vorhergehenden Klang vorhanden war.



Auf diese Art ist der dissonierende Ton im Gehör schon erfaßt worden. Meist beschränkt man sich darauf, unter Vorbereitung des Vorhandenseins desselben Tones in derselben Stimme zu verstehen.



Ob es sich dabei um ein Wiederanschlagen oder um ein Heranbinden handelt, hat mit der Eigenart des Vorhalts

nichts zu tun. Das ist lediglich eine Wirkungsfrage. Ungeschlagen tritt die Dissonanz wesentlich schärfer hervor. Vorhaltstöne werden in einer Stimme wie in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit von oben nach unten wie von unten nach oben zu allen Akkordtönen gesetzt. Die Verdoppelung der Auflösungstöne ist hier wie bei den Wechselstönen stets von guter Wirkung. Lediglich bei Terztönen ist Vorsicht geboten.

244.

The musical notation for exercise 244 is written in 2/2 time. It consists of two staves, treble and bass. The chords are indicated by notes on the staves and labeled below: T VII S, D, T, OS, T, D7, T. The notes are as follows: T (treble C4, bass F2), VII S (treble G4, bass C3), D (treble F4, bass D2), T (treble C4, bass F2), OS (treble G4, bass C3), T (treble C4, bass F2), D7 (treble F4, bass D2), T (treble C4, bass F2).

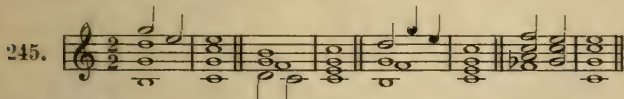
An dem Funktionszeichen ändert der Vorhalt ebenso wenig etwas wie der Durchgangston oder Wechselton. Gewiß ist es ausführbar, die einzelnen Nebentöne als IV V oder 4 3 oder VII VIII oder 9 8 usw. aufzuschreiben. Diese Art, die dem Generalbaß entstammt, wird zum Schluß des Paragraphen erläutert. Für unsre moderne Instrumentalmusik führt ein Notieren aller dissonierenden Zusatztöne zu viel zu großen Verwicklungen. Man kann nicht erkennen, in welcher Stimme der Zusatzton erscheint, ob er vorbereitet ist usw. Kurzum, es ist ratsamer, sich darauf zu beschränken, beim Aufschreiben nur die Hauptakkorde zu beachten.

In den Aufgaben sind Töne, die sich von der leichten zur schweren Zahlzeit wiederholen, mit Vorhaltsbildungen zu versehen. Außerdem ist es freigestellt, auch den anderen Stimmen Vorhalte zu überantworten.

Aufgaben:

319. $\frac{2}{2}$ T D T Sp D_9^{\flat} D_9^{\flat} T
320. $\frac{2}{2}$ $\overset{0}{T}$ 0S D 0S | D_9^{\flat} D_7 | $\overset{0}{T}$
321. $\frac{2}{2}$ T D_9^{\flat} | T S | (D_9^{\flat}) S | D_9^{\flat} D | (D_9^{\flat}) T_p S T D_7 T
322. $\frac{3}{4}$ T | D D_7 T (D_7) | S (D_7) | Sp .. | D_9^{\flat} D_7 | D D_7 |
 D_7 .. T || $\overset{5}{\text{D}_7}$
323. $\frac{2}{4}$ $\overset{0}{T}$ D_9^{\flat} D .. $\overset{0}{T}$ D_7 $\overset{0}{T}$ D^0_p | $\overset{0}{T}_p$ D^0_p | $\overset{0}{T}_p$ VII S
 D_9^{\flat} D_7 | .. $\overset{0}{T}$
324. bis 329. cf. Nr. 324 ist eine Tenorstimme.
 cf. Nr. 329 ist eine Altstimme.

Das Gegenstück zum Vorhalt bildet die Vorausnahme. Beim Vorhalt wird ein Ton eines vorhergehenden Akkordes noch im nächstfolgenden festgehalten. Die Eigentümlichkeit der Vorausnahme besteht demgegenüber darin, daß in einem ersten Akkord schon ein Bestandteil eines nachfolgenden zweiten Akkordes zum Anschlag gelangt. Dabei ist es gleichgültig, ob Tonhöhen dieselben bleiben oder wechseln, ob Ober-, Mittel- oder Unterstimme die dissonierende Vorausnahme ergreift, oder ob schließlich eine Stimme allein oder mehrere zu gleicher Zeit an dieser Art der Dissonanzbildung teilnehmen. Wie beim Vorhalt oder Wechselton, so ist gewiß auch hier die Dissonanz im Baß schwerer als in einer oberen Stimme verständlich. Trotzdem begegnet uns in aller Art Musik die Vorausnahme auch in der untersten Stimme.



Aufgaben:

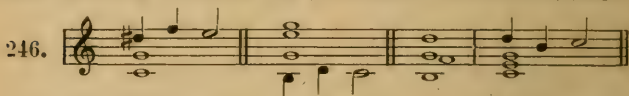
330. $\frac{2}{4}$ T D T S D T_p Sp D_7 | T
331. $\frac{6}{8}$ $\overset{0}{T}$ | D (D_7) 0S $\overset{0}{T}$ | D_7 $\overset{0}{T}$ | 0S (D_7) | $\overset{0}{T}_p$ VII S | $\overset{0}{T}$ D_7 $\overset{0}{T}$

332. $\frac{2}{2}$ T | D.T | S D | T S | T D₇ | T ||

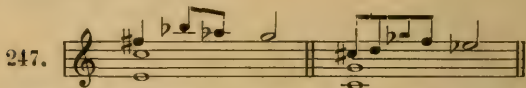
333. $\frac{2}{3} \overset{0}{T} \mid \overset{0}{S} D \quad \overset{0}{S}_P \quad \mathbb{D}_7 \mid D \quad \mathbb{D} \mid D (D) \quad \overset{0}{S} (D) \quad \overset{0}{T}_P \quad \overset{0}{S}$
 $\overset{0}{T}_P \quad D_7 \mid \overset{0}{T} \parallel$

334. bis 336.

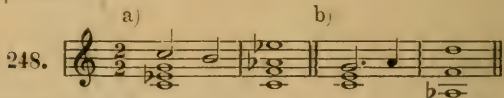
Einige besondere Eigentümlichkeiten der unvorbereiteten wie vorbereiteten Wechselföne sind noch zu erwähnen. Sie treten nicht nur einzeln, sondern doppelt vor dem Hauptton auf. Dadurch entstehen die sogenannten Doppelvorschläge.



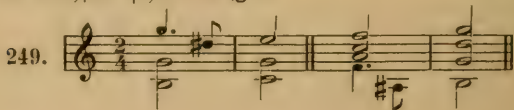
Nicht selten werden die Wechselföne ihrerseits wieder mit Wechselfönen versehen.



Von eigenartiger Wirkung sind auch abspringende Wechselföne.



In Nr. 248 a) müßte von h nach c, in Nr. 248 b) von a nach g gegangen werden. Statt dessen erfolgt ein unerwarteter Sprung zu einem anderen Akkordton. Auch als Voraussetzungen sind Wechselklänge anzutreffen. Sie fallen dann auf die leichte Zählzeit, und ihre Auflösung geschieht in der nächsten schweren Zeit.



als weiter erklingen sollen. Ein solches Festhalten von Tönen spielt bei den Wechselfönen eine große Rolle.

Nachstehender Satz mit Wechselfönen

253.

wird, wie Nr. 254 zeigt, mit Zahlen über dem Baß versehen.

6	—	7	—	7	—	7	—	8 ^b	—	7	—
4	—	5	—	4	—	4	—	6	—	4	—
2	—	4	—	2	—	2	—	4	—	2	—

254.

Schon bei diesem einfachen Beispiel sind die Zahlen verwirrend. Geben sie doch absolut kein klares Bild der Harmonien. Man rechnet und zählt ohne zur Vorstellung der Klangbedeutung zu kommen. Die Kenntnisaufnahme derartiger Generalbaßbeispiele ist aber zum Verständnis älterer Methoden erforderlich. Auch ist nicht in Abrede zu stellen, daß das Abspielen nicht überladener bezifferter Bässe das rasche Erfassen von Harmonieverbindungen fördert. Für kontrapunktisch reicher ausgeführte Sätze dagegen, für alle Musikstücke mit starker Figuration kann man nicht an Generalbaßbezeichnung denken.

§ 29. Der Orgelpunkt.

Eine Weiterführung der Bildung mit durchgehenden Tönen und Wechselfönen ist der Orgelpunkt. Darunter wird das Zusammenstellen von Akkorden, Konsonanzen wie Dissonanzen, über einem liegenden Baß verstanden. Ist der festgehaltene Ton einer oberen Stimme zugeteilt, dann spricht man von liegender Stimme. Wohl am häufigsten findet sich der Orgelpunkt am Schluß von Musik-

stücken, sei es beim vorbereitenden Dominantklang, sei es bei der abschließenden Tonika. Doch sind zahlreiche Beispiele aus der Literatur anzugeben, in denen im Verlauf der Entwicklung, ja gleich zu Anfang ein Orgelpunkt auftritt. Selbst vom ersten bis zum letzten Takt, man denke an Pastorale, Musette, wird bisweilen ein und derselbe Baßton beibehalten.

Die Kadenzformel $T D | T$ diene uns als Grundlage zur Herstellung eines Orgelpunktes. Freilich kann nun nicht mehr die einfache Taktverteilung leicht schwer bestehen bleiben, wir müssen vielmehr den Auftakt dehnen, erweitern. Bis zu welchem Grade das angängig ist, wird von der Umgebung, dem Charakter des Musikstückes abhängig sein. Hier handelt es sich zunächst nur darum, mögliche Klangfolgen über dem Baß anzuzeigen. Die Ausführung obiger Kadenz mit orgelpunktartigem Verweilen auf der Dominante würde sich etwa wie folgt gestalten.

255.

$T(D_9^>)D_7 T \quad S \quad D \quad D_p T \quad VII S D_9^> T_7^0 S$

5

$D \quad .. \quad T_p \quad D_7 \quad D \quad S_p \quad D_p \quad D_7 \quad T$

Jeder einzelne Klang läßt sich bezeichnen. Das ergibt sich aus Nr. 255. Der Orgelpunkt findet in der herübergebundenen 5 seinen Ausdruck. Es ist jedoch keine Notwendigkeit, alle Klänge, die meist wie Durchgangsakkorde wirken, anzugeben. Eine summarische Bezeichnung, wie sie Nr. 256 für den Orgelpunkt über der V der Molltonika bringt, wird in vielen Fällen durchaus genügen.

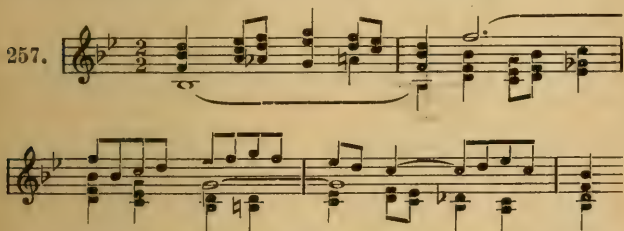
256.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The treble staff contains a series of chords, and the bass staff contains a series of single notes. Below the staves, the figured bass notation is given as $\overset{0}{T}$ VII S $\overset{0}{T}$ V. The second system also consists of two staves with a 3/4 time signature, showing a continuation of the musical exercise. Below the staves, the figured bass notation is given as $\overset{0}{T}$.

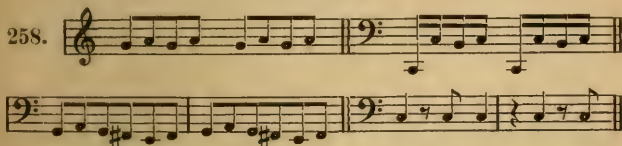
Früher wurde wohl gefordert, beim Orgelpunkt auf die schweren Zählzeiten Akkorde zu schreiben, die mit dem liegenden Ton in Beziehung stehen. Die neuere Musik läßt diese Bestimmung vollkommen außer acht. Man denkt nur daran, daß die Dissonanzen, welche über der liegenden Stimme auftreten, vorschriftsmäßig zur Weiterführung gelangen. Dem liegenden Ton gegenüber wirken die Dissonanzen wie Durchgänge oder Wechselklänge. Sie sind deshalb unter denselben Gesichtspunkten zu bearbeiten wie diese.

Wird der Orgelpunkt über anderen Tönen als Grundton oder Quinte aufgebaut, oder handelt es sich um liegende Stimmen, so ist das Gehör empfindlicher, hat größere Schwierigkeiten im Erfassen. Unwillkürlich wird dann öfters Klarheit im Satz durch Auftreten von Konsonanzen erfordert. Hier wird die Bestimmung, Dreiklänge oder wenigstens einfache Dissonanzen auf die schweren Zählzeiten zu bringen, größere Berechtigung haben.

Erwähnt sei noch die namentlich der Instrumentalmusik eigene Gewohnheit, in kurzen Stellen taktweise den Orgelpunkt oder liegende Stimmen zu berücksichtigen.



In den bisherigen Beispielen ist der festgehaltene Ton auch wirklich als liegend angegeben worden. Das ist jedoch keine Bedingung. Es kommt nicht nur vor, daß der Hauptton irgendwie figurativ ausgeziert wird, auch Unterbrechungen durch Pausierungen sind angängig.

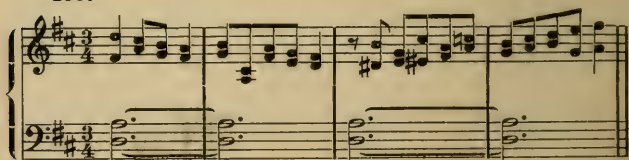


Diese Stellen sind ebenso zu behandeln, als stünde nur der einzelne Hauptton da.

In den wenigen Aufgaben hier sind Orgelpunktbildungen und solche mit liegender Stimme in beschränktem Maße berücksichtigt. Der Schüler muß selbst Erweiterungen von Kadenzzen vornehmen, Sätze herstellen, die in verschiedenartigster Weise den Orgelpunkt berücksichtigen.

Es mag dabei auch nicht vergessen werden, namentlich wenn es sich um tanzartige Stücke handelt, einmal einen zweifachen Orgelpunkt als Grundlage zu wählen.

259.



Aufgaben:

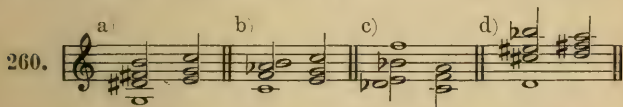
337. $\frac{3}{4}$ $\overset{1}{T} \underset{1}{D_7} (D_7) | S_5^< (^0S) S_P | \overset{1}{D_9} D D_7 | T \overset{1}{D_9} T |$
 $\overset{1}{D} (\overset{1}{D_7}) \overset{1}{D_7} | D \overset{1}{D_7} D | T_P \overset{1}{D} T_P | D \overset{1}{D_7} D_7 |$
 $\overset{1}{T} \overset{1}{D_9} T | S_5^6 (\overset{1}{D_9}) S | (VII S) S_P S | \overset{1}{D_9} S \overset{1}{D_9}$
 $T \overset{1}{D_7} \overset{1}{D_9} | \overset{5}{T} \underset{5}{D_7} T | \overset{5}{D_9} D_P D_7 | T |$

338. $\frac{4}{4}$ $\overset{0}{\overset{1}{T}} (\overset{0}{\overset{1}{D_9}} \overset{0}{\overset{1}{D_7}}) D^0 | \overset{0}{\overset{1}{D_7}} \overset{0}{T} S \overset{0}{T} | \overset{0}{\overset{1}{D_7}} \dots \overset{0}{T} D_2^{\overline{0}} | \overset{0}{\overset{1}{D_7}} \overset{0}{\overset{1}{D_9}}$
 $D VII \overset{0}{T} \overset{0}{D_7} | (D^0 S_P VII S \overset{0}{D} | \overset{0}{\overset{1}{D_9}}) S (S \dots | \overset{0}{\overset{1}{D_9}} D) |$
 $S \overset{0}{\overset{1}{D_9}} | \overset{0}{\overset{1}{T}} \overset{0}{\overset{1}{D_9}} D_7 | \overset{0}{T} |$

339. bis 341.

§ 30. Wechselklänge, Nonentlänge.

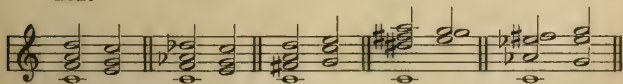
Wenn von Wechselklängen gesprochen wird, so handelt es sich um dieselbe Art der Dissonanzbildung wie bei den Wechseltönen. Nur treten mehrere Wechseltöne zu gleicher Zeit auf. Dadurch entstehen vollständige Akkorde. Dieselben können in sich konsonierend sein oder aber auch aus Teilen hervorgehen, denen der Zusammenhang fehlt, die nur in der temperierten Stimmung durch enharmonische Verwechslung miteinander verschmelzen. Im Grunde genommen sind alle Bildungen mit Wechselklängen orgelpunktartige Anordnungen, d. h. zu einer liegenden Stimme wechseln in den anderen Stimmen die Harmonien.



In Nr. 260 d) sehen wir, daß die Töne eis eis b als Nebentöne zu d fis a auftreten. Dabei ist eis Vertretung von a eis e, eis von eis eis gis, b von g b d. Verschiedenartigste Akkorde erklingen zu gleicher Zeit. Trotzdem ist die Wirkung keine schlechte, die Töne werden leicht erfaßt. Das begründet sich in dem Verschmelzen von eis eis b zu eis eis ais, d. h. zu eis, einem Akkord, der leicht verständlich bleibt. In vielen Fällen wird derart in der temperierten Stimmung das Zusammenfassen scheinbar zusammenhangsloser Töne ermöglicht.

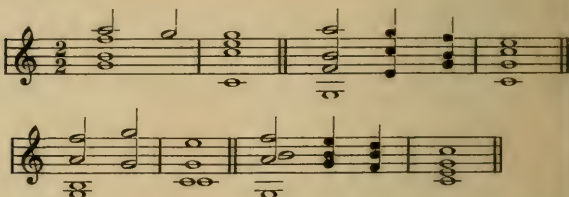
Beispiel Nr. 261 bringt mehrere Wechselklänge über dem Ton c.

261.



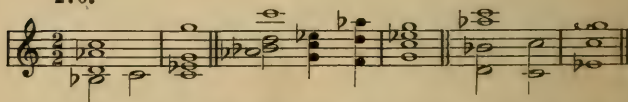
Dann aber begegnen uns innerhalb der Radenzen Folgen, bei denen die None nicht anders als der Wechselton vor der Oktave oder der ganze Nonenakkord als Wechselklang vor der Tonika erscheint.

In Dur:

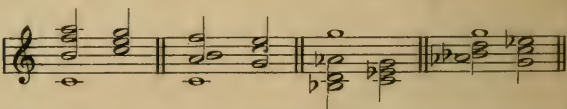
269. 

In Moll:

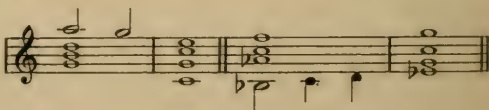
270.



Das Gefühl der Wechselklangbedeutung verstärkt sich, wenn im Anschlag der Dissonanz sofort der Hauptton der auflösenden Tonika mit erklingt.

271. 

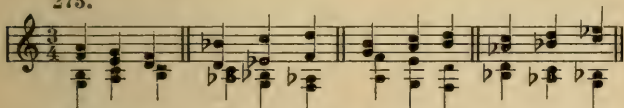
Beim Ausbleiben der Septime wird die None meist noch stärker als Wechselton empfunden werden.

272. 

In allen Fällen, in denen hier die große None gestanden hat, kann die kleine None an ihre Stelle treten.

Bei der Darstellung der Nonenklänge bleibt die einzige Bedingung, daß die None in einer anderen Oktavlage auftritt als der Hauptton. Die Anordnung der übrigen Töne ist freigestellt. Der Nonenklang ist, selbst wenn er so häufig in der Instrumentalmusik fünfstimmig gesetzt wird, von sehr milder Wirkung. Daher kommt es wohl auch, daß er nicht zur Auflösung gelangen muß, sondern daß ihm irgendein fremder Klang folgen kann. In allen möglichen Formen tritt der Nonenklang ferner noch als Wechselklang vor Durchgangsaakkorden auf.

273.

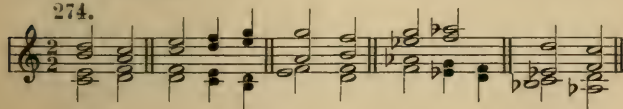


Auch hier wird der Nonenklang an sich, namentlich wenn er wie im Beispiel Nr. 273 auf die erste Zählzeit fällt, im Anschlag als solcher erfaßt. Die Weiterführung aber tut dar, daß es sich um eine Bildung handelt, welche aus Wechseltönen besteht.

Die Nonenklänge in der hier besprochenen Gestaltung vermögen in jeder Art Musik frei einzutreten. Ebenso aber ist eine Vorbereitung für sie möglich. Dieselbe wird meist dadurch veranlaßt, daß einer der die Dissonanz bildenden Konsonanzen, die Dominante oder Subdominante, vorausgeht.

Andere Nonenklänge, welche die Musik verwendet, sind den Dominantnonenklängen nachgebildet, doch ausnahmslos härter im Klang.

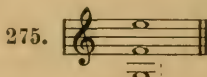
274.



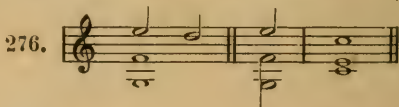
Es wird sich stets herausstellen, daß derartige Nonenakkorde nur Wechselklänge sind, die zufällig durch mehrere Wechseltöne bedingt werden.

Nicht anders verhält es sich mit Undezimen- und Terzdezimenakkorden, von denen man verschiedentlich gesprochen hat. In letzteren handelt es sich nicht um Doppel-, sondern um Tripelklänge, d. h. drei Akkorde erklingen zu gleicher Zeit.

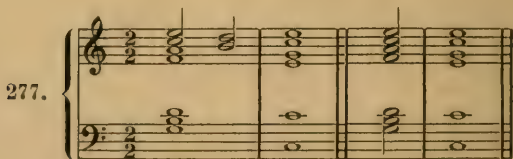
Schon in dem dreistimmigen Gebilde



tritt uns das gleichzeitige Erklingen von Dominante, Subdominante und Tonika in C-Dur entgegen. In doppelter Art kann diese Dissonanz gelöst werden.



Entweder ist e Wechselton vor d oder Vorauszahme des Terztons der abschließenden Tonika e e g. Und so wird es auch ergehen, wenn wir den Terzdezimenakkord mit allen Tönen setzen. Er wird sich in einer der beiden unter Nr. 276 angedeuteten Weisen lösen.



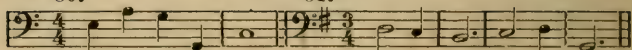
Je mehr in der neueren Musik in den Unterabteilungen der Takte Klangwechsel vorkommen, um so mehr wird es das Bestreben der Komponisten sein, zerstreute Akkorde zu sammeln. Zu diesem Zweck erscheint als außerordentlich geeignet der Orgelpunkt, der Klängen oder Klangteilen, denen die Beziehung fehlt, Vermittlung gewährt. Inwiefern dabei eine Sonderbezeichnung der Akkorde Platz zu greifen hat, hängt vollständig von der Einzelbildung in den Sätzen ab.

Im allgemeinen werden Wechselklänge ebensowenig in der Bezeichnung beachtet wie Wechselstöne. Über die Notwendigkeit der Notierung von Orgelpunkten kann die Entscheidung nur von Fall zu Fall getroffen werden.

Aufgaben.

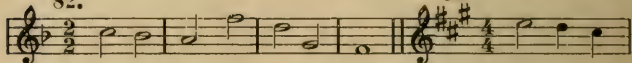
80.

81.

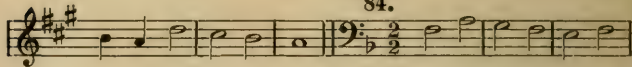


82.

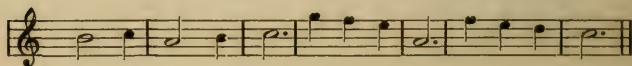
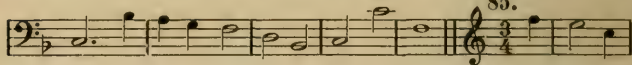
83.



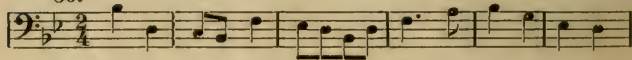
84.



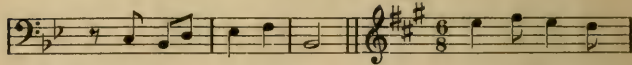
85.



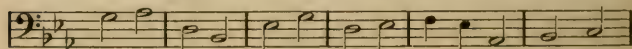
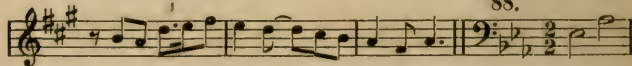
86.



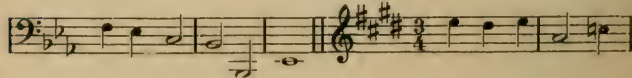
87.

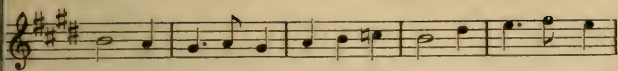


88.

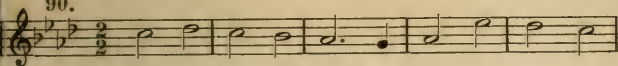


89.

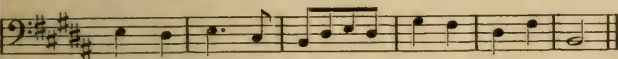
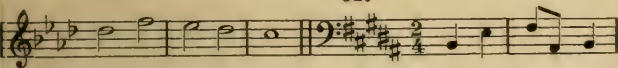




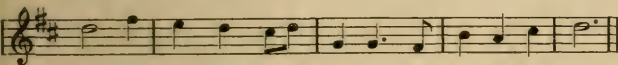
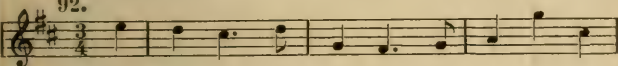
90.



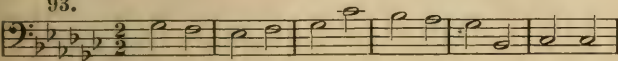
91.



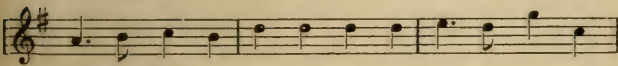
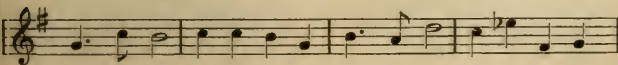
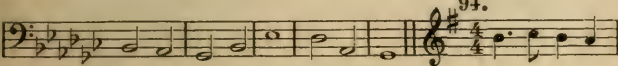
92.



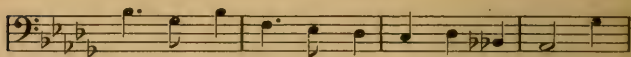
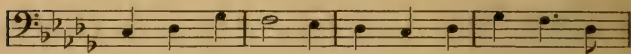
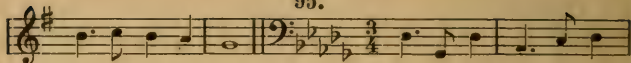
93.



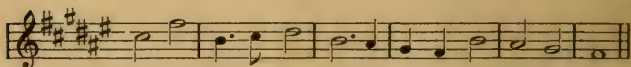
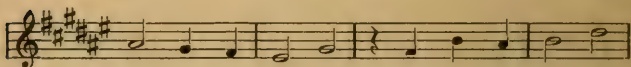
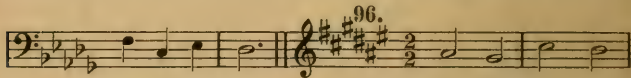
94.



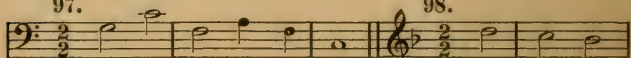
95.



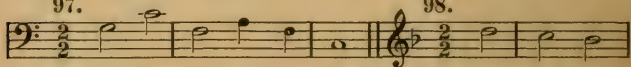
96.



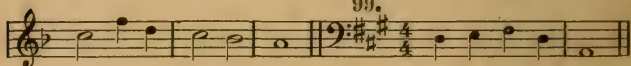
97.



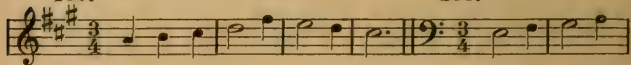
98.



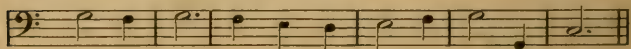
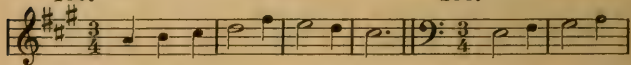
99.



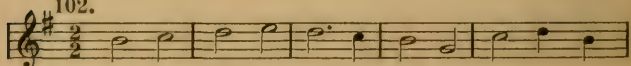
100.



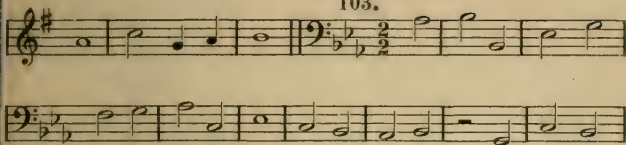
101.



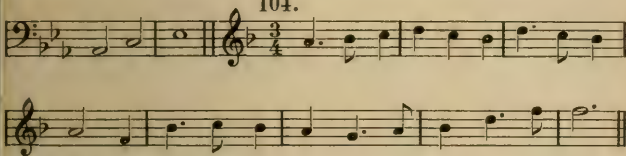
102.



103.



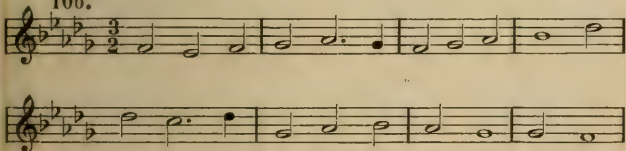
104.



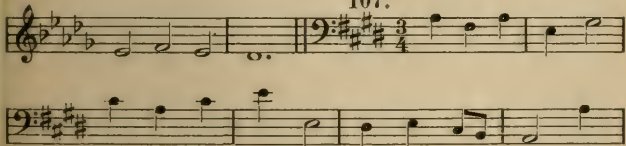
105.



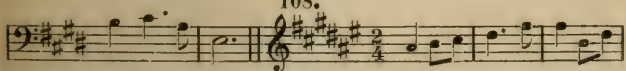
106.



107.

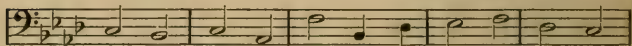
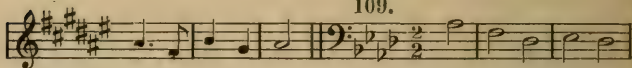


108.

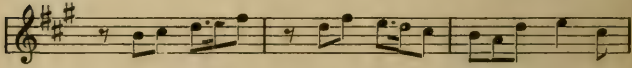
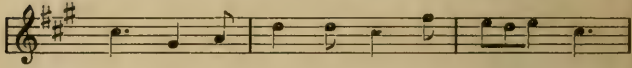
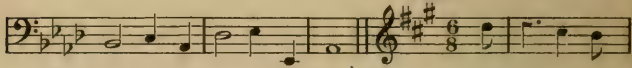




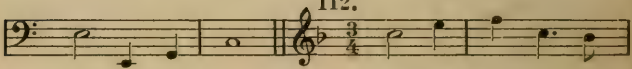
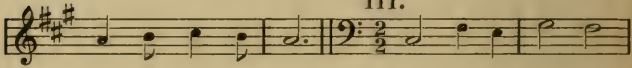
109.



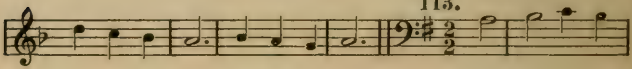
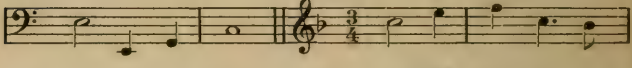
110.



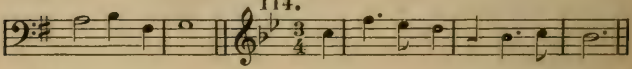
111.



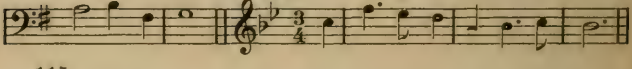
112.



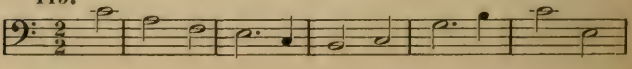
113.



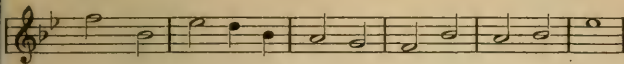
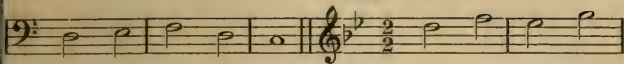
114.



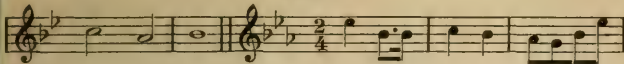
115.



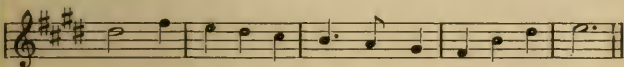
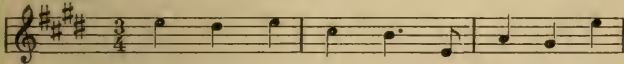
116.



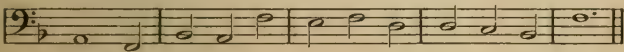
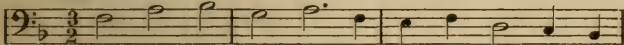
117.



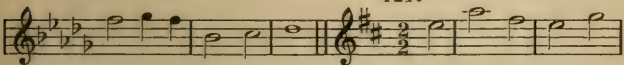
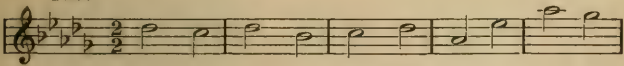
118.



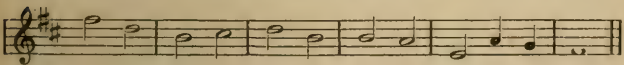
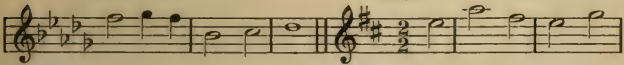
119.



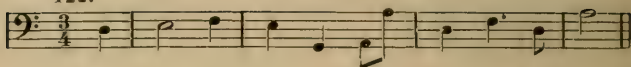
120.



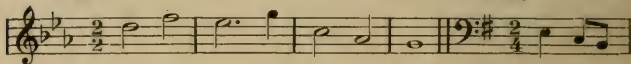
121.



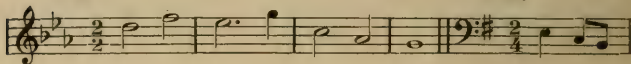
122.



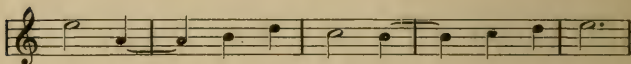
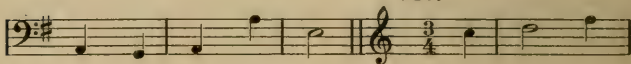
123.



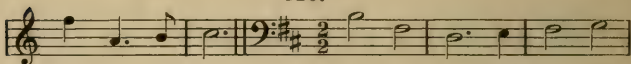
124.



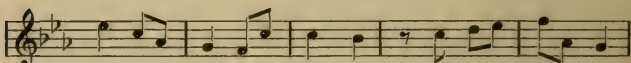
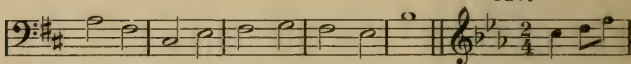
125.



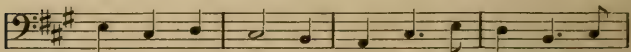
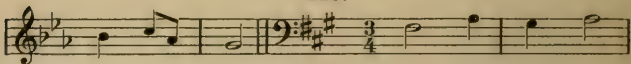
126.



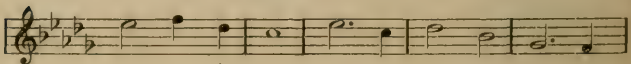
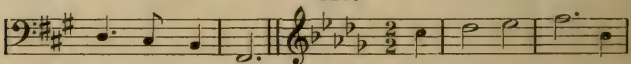
127.

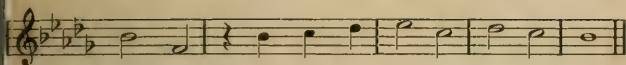


128.

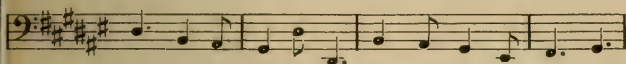


129.

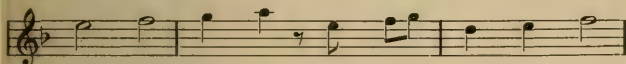
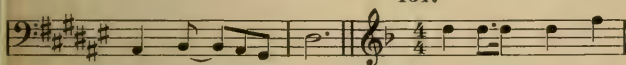




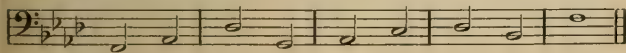
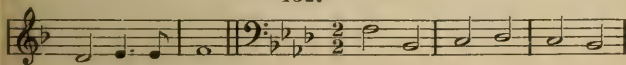
130.



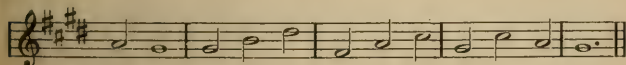
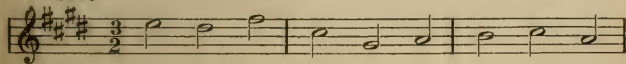
131.



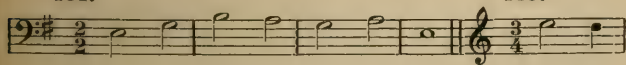
132.



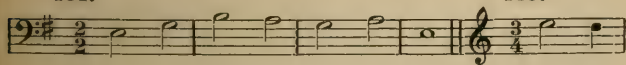
133.



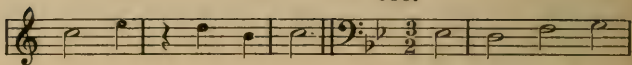
134.



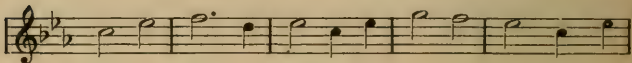
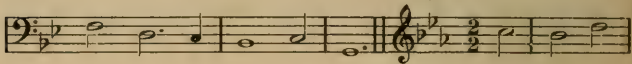
135.



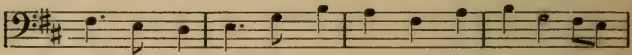
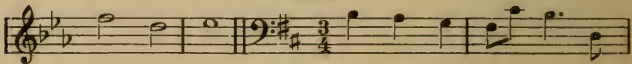
136.



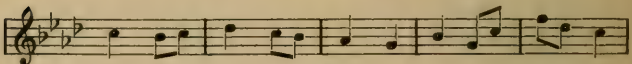
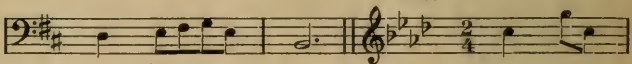
137.



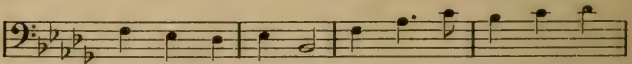
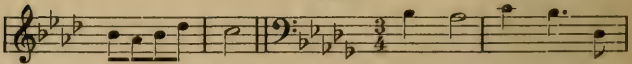
138.



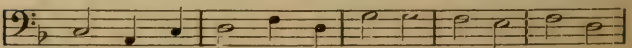
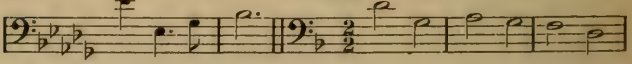
139.



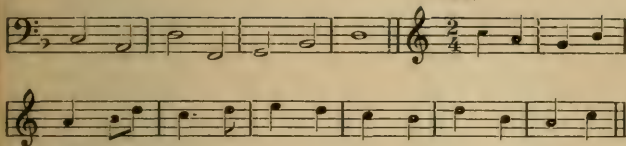
140.



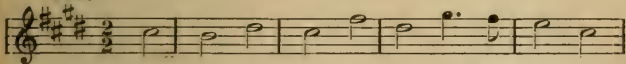
141.



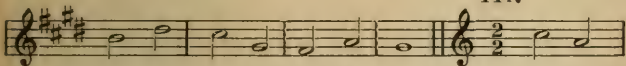
142.



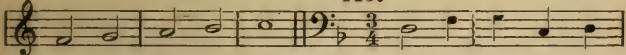
143.



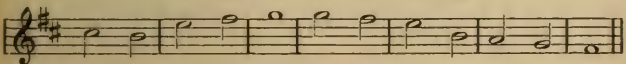
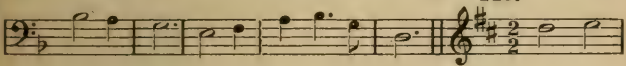
144.



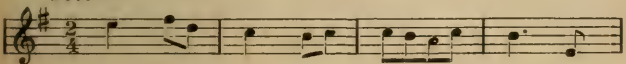
145.



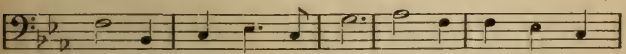
146.



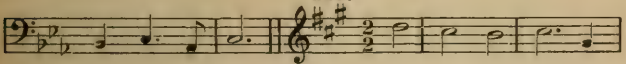
147.

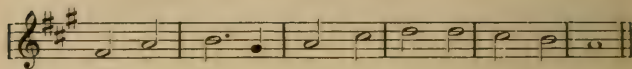


148.



149.

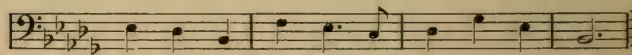
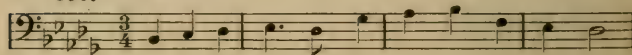




150.

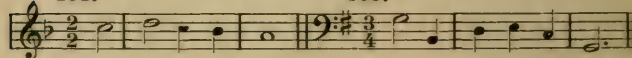


151.

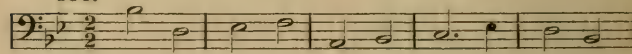


152.

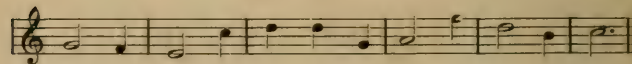
153.



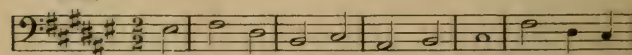
154.



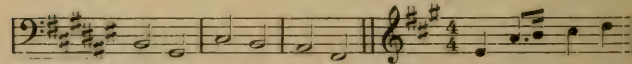
155.

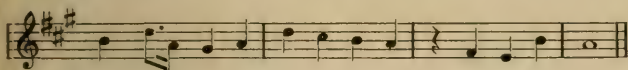
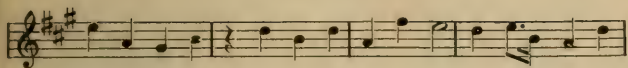


156.

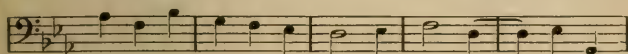
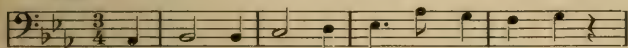


157.

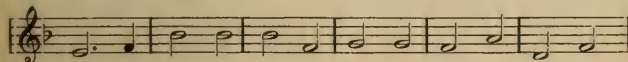
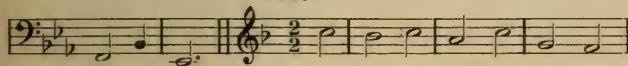




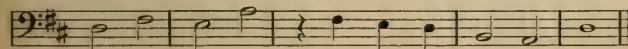
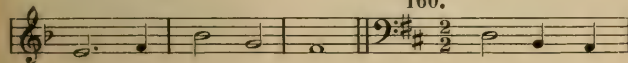
158.



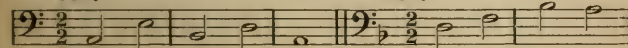
159.



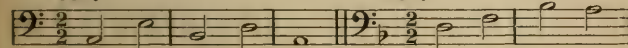
160.



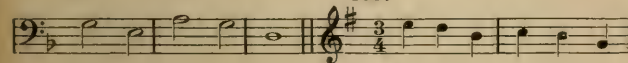
161.



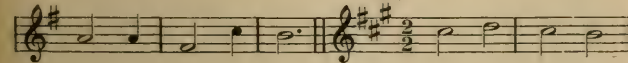
162.



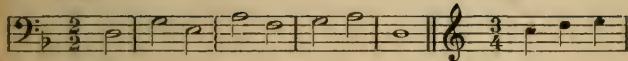
163.



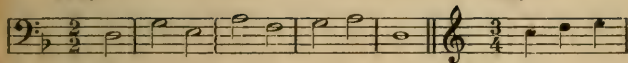
164.



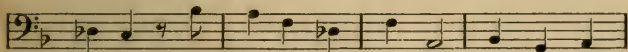
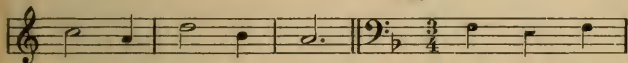
172.



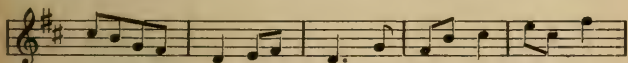
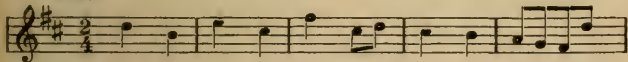
173.



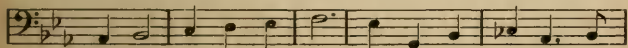
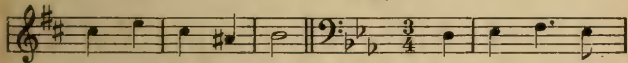
174.



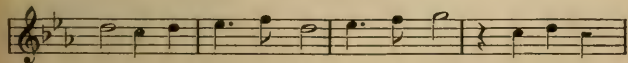
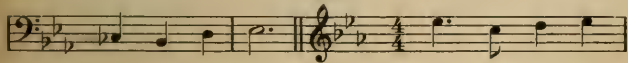
175.



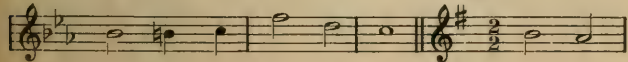
176.

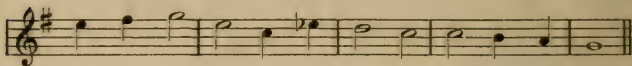


177.

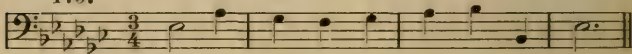


178.

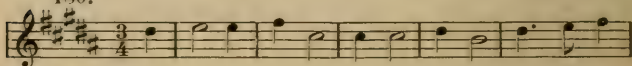




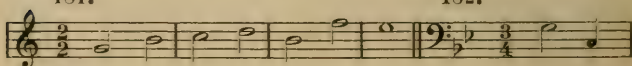
179.



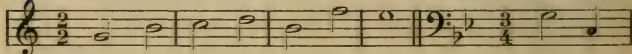
180.



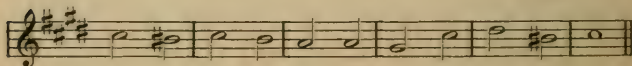
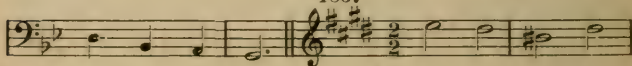
181.



182.



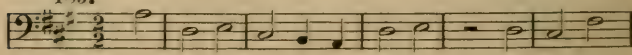
183.



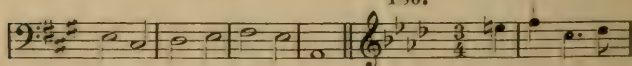
184.



185.



186.



187.

167.

Musical notation for exercise 167, bass clef, 2/2 time. The notation shows a sequence of eighth and quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F

189.

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The second measure has a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The third measure has a quarter note on G4, a quarter note on F#4, and a quarter note on E4.

189.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a grand staff. The treble clef staff is in G major (one sharp) and contains the melody. The bass clef staff is in 2/4 time and contains a simple accompaniment. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

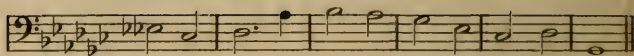
[illegible]

190.

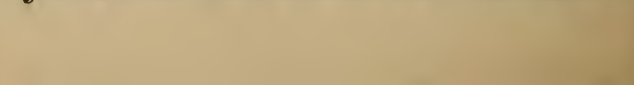
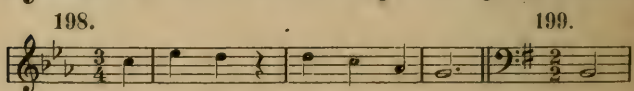
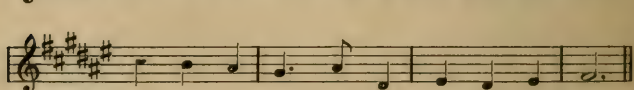
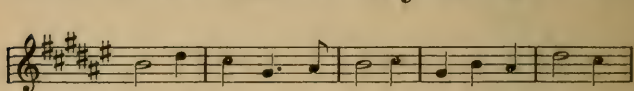
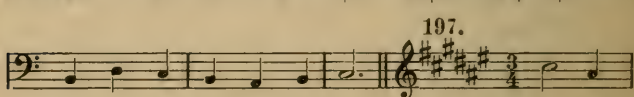
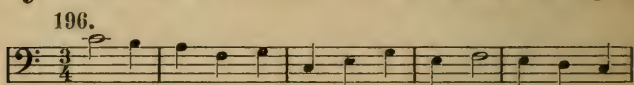
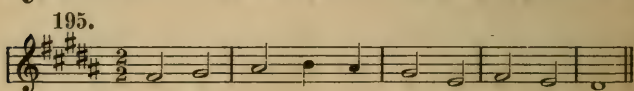
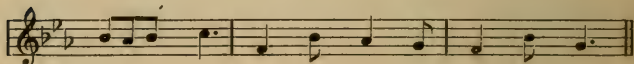
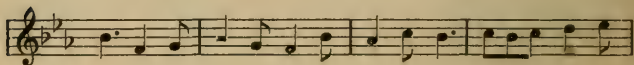
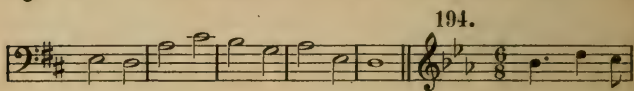
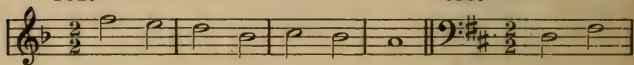
The first staff of music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second measure contains a quarter note C#5, a quarter note B4, and a half note A4. The third measure contains a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a half note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a half note B3.

191.

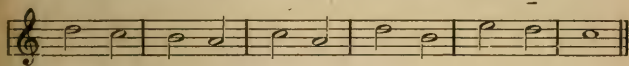
The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/2 time signature. It contains the melody: a quarter note G#4, a quarter note A4, a half note B4, and a half note G#4. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/2 time signature. It contains the bass line: a quarter note Bb3, a quarter note Ab3, a half note Gb3, and a half note F3.



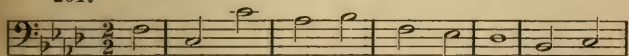
193.



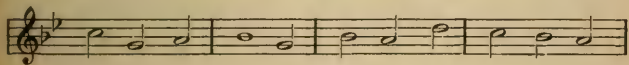
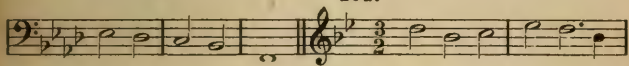
200.



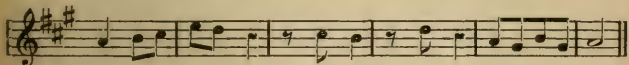
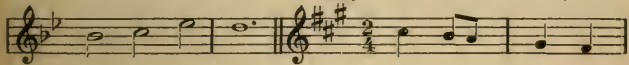
201.



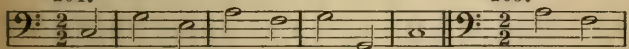
202.



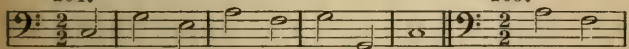
203.



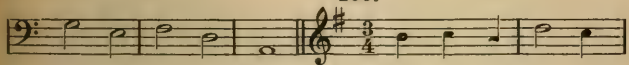
204.



205.



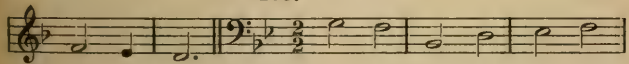
206.

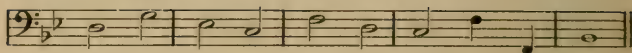


207.

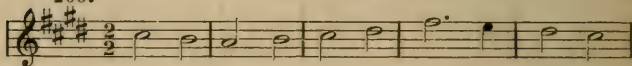


208.

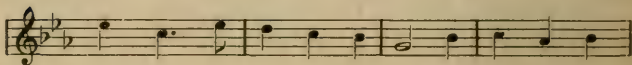
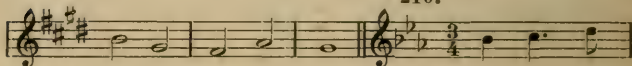




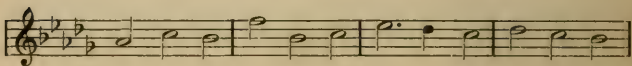
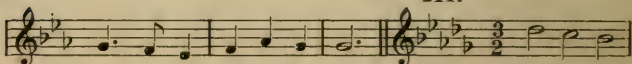
209.



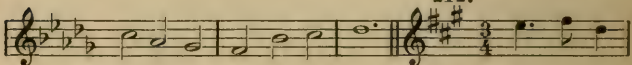
210.



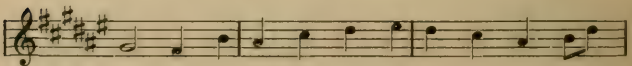
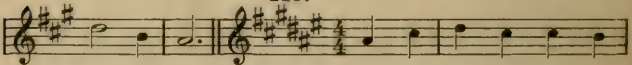
211.

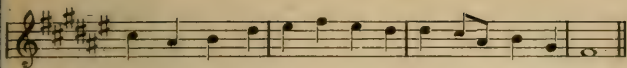


212.



213.



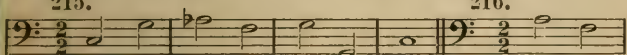


214.

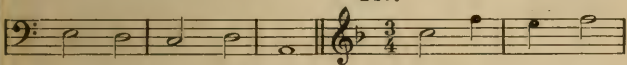


215.

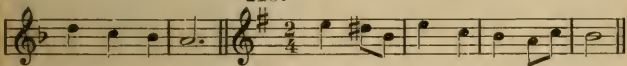
216.



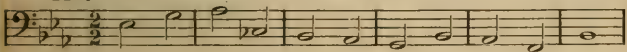
217.



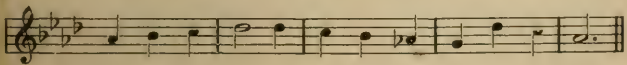
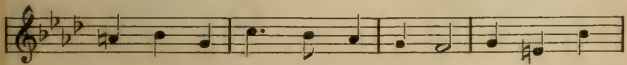
218.



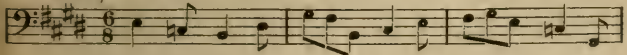
219.

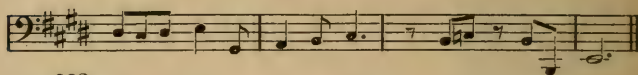


220.

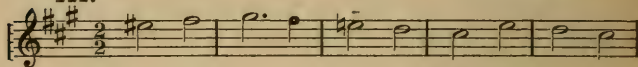


221.

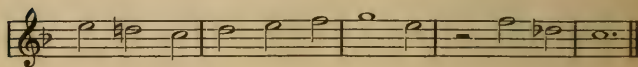
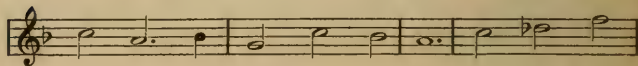
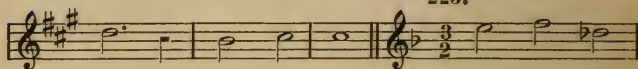




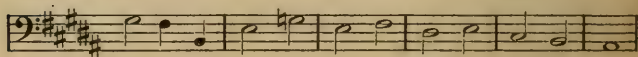
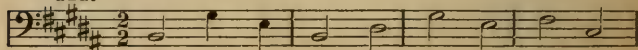
222.



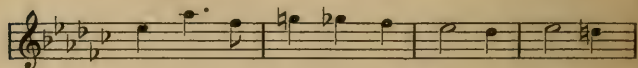
223.



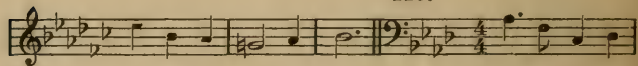
224.

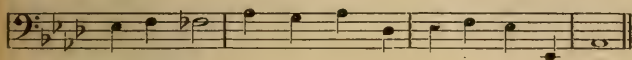
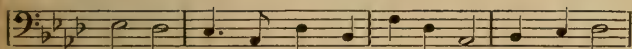


225.

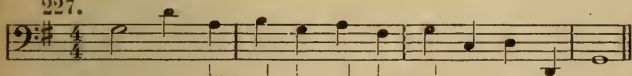


226.

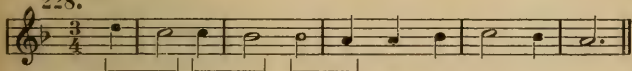




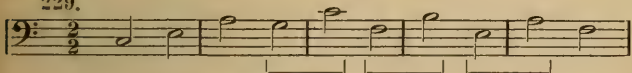
227.



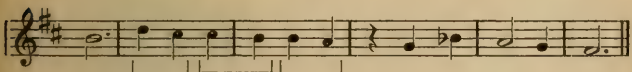
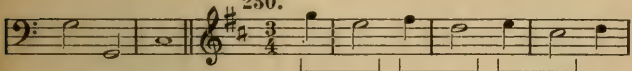
228.



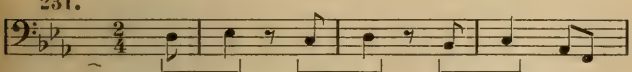
229.



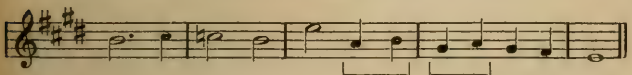
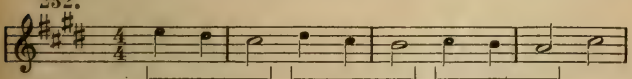
230.



231.



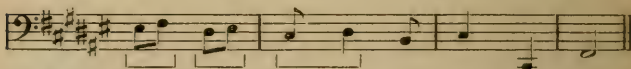
232.



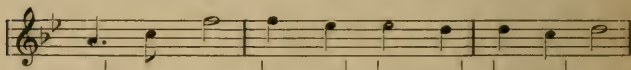
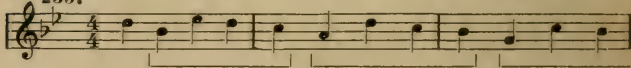
233.



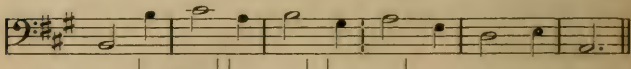
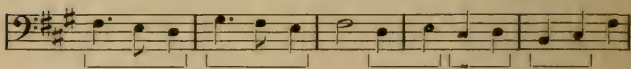
234.



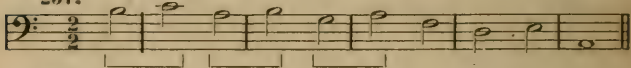
235.



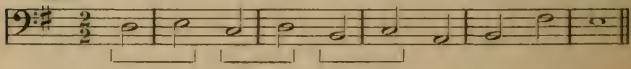
236.



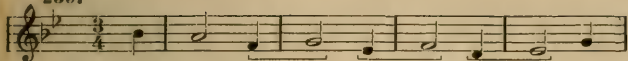
237.



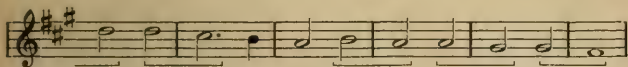
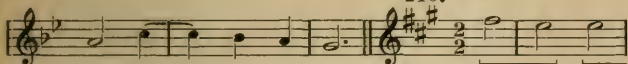
238.



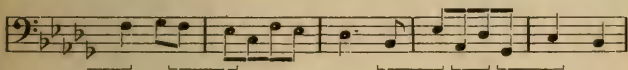
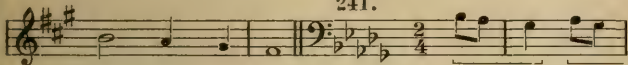
239.



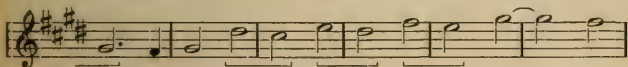
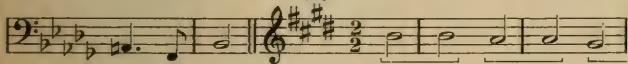
240.



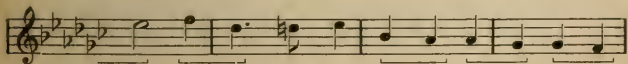
241.



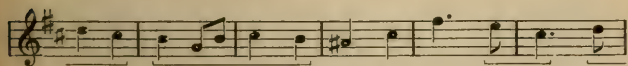
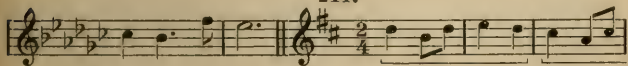
242.



243.

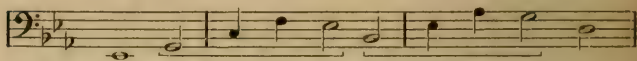


244.

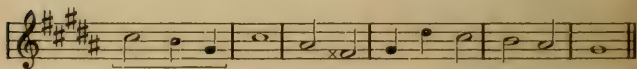
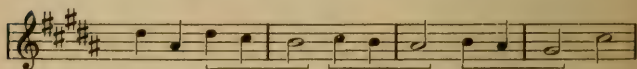
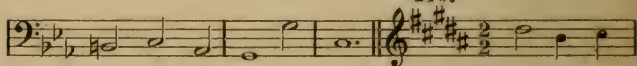




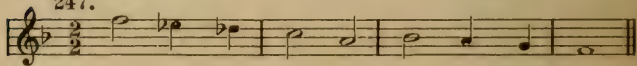
245.



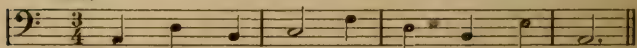
246.



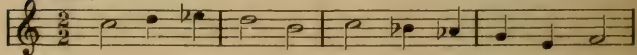
247.



248.



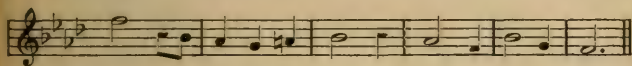
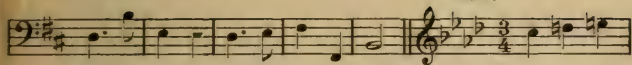
249.



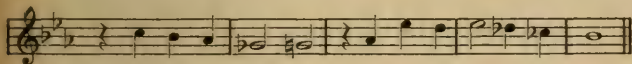
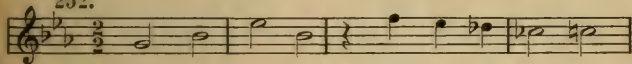
250.



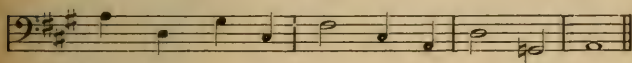
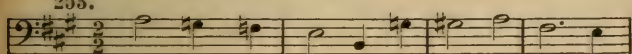
251.



252.



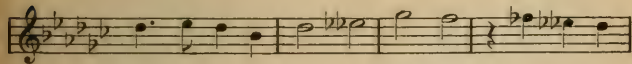
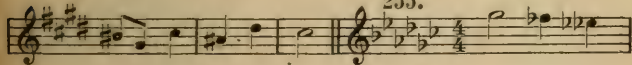
253.



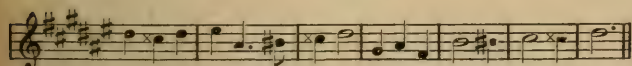
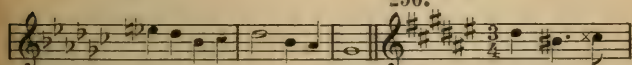
254.

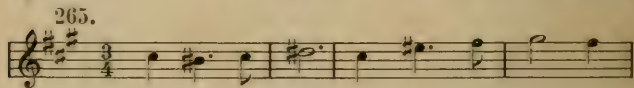
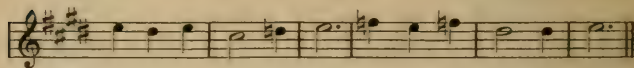
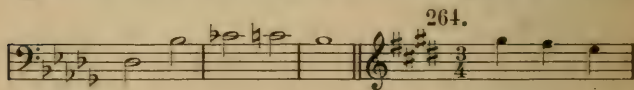
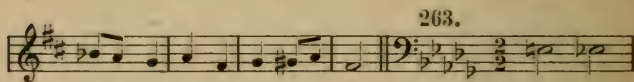
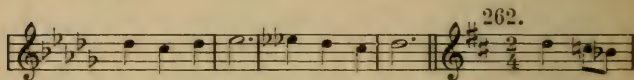
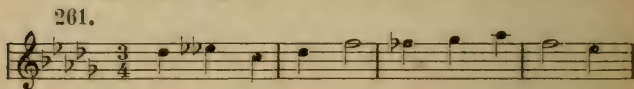
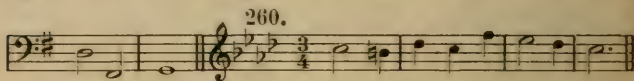
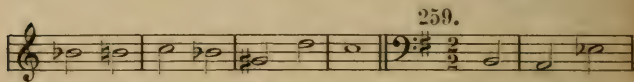
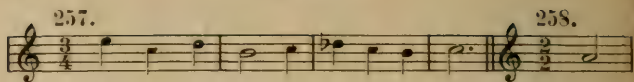


255.

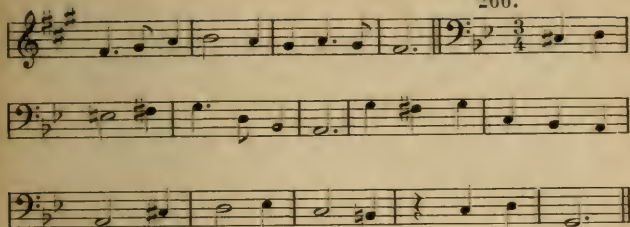


256.

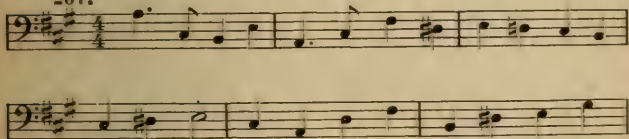




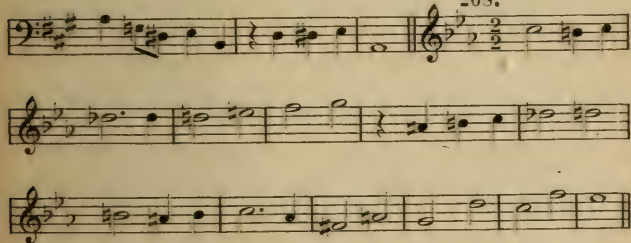
266.



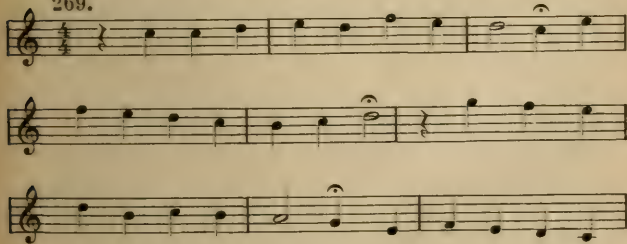
267.



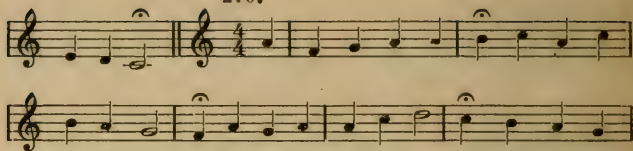
268.



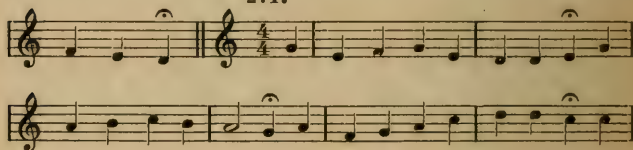
269.



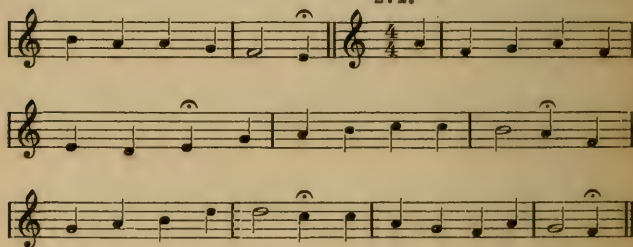
270.



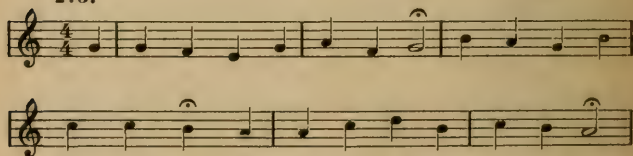
271.



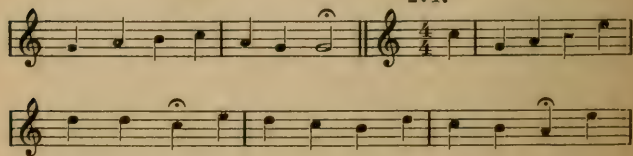
272.

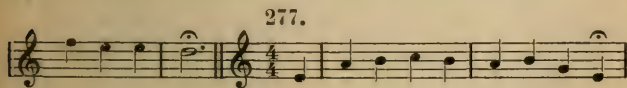
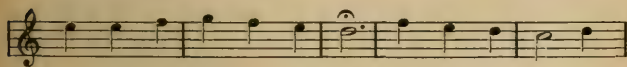
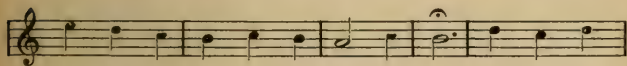
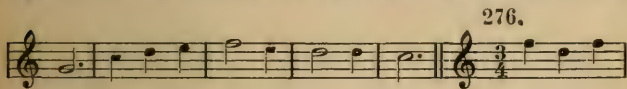
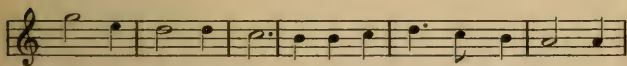
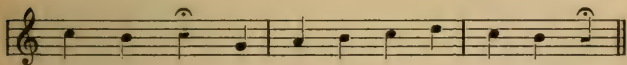
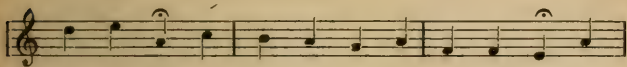
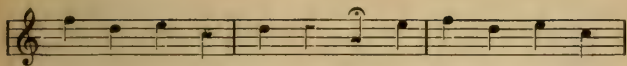


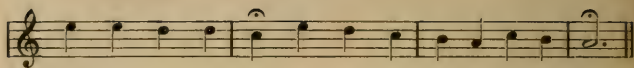
273.



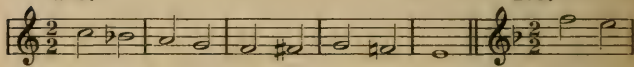
274.



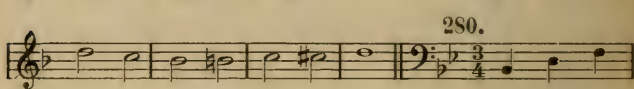




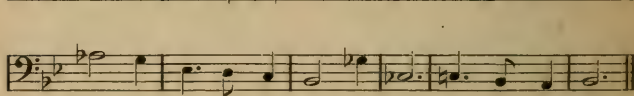
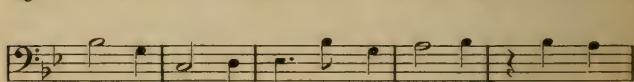
278.



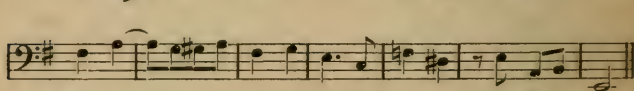
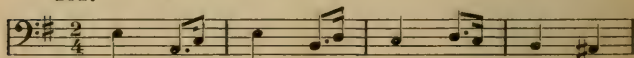
279.



280.



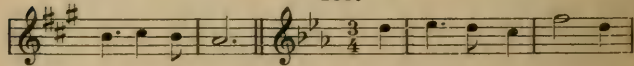
281.



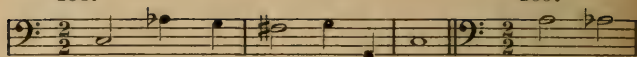
282.



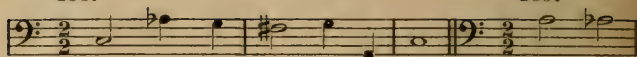
283.



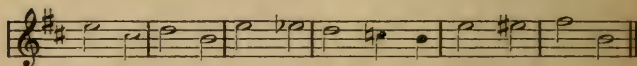
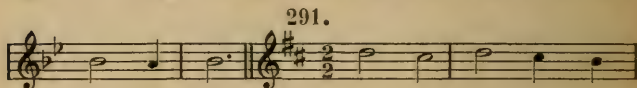
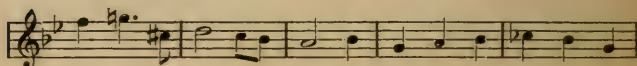
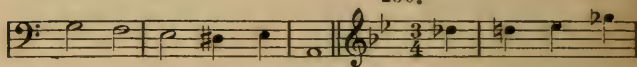
288.



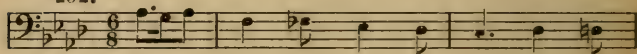
289.



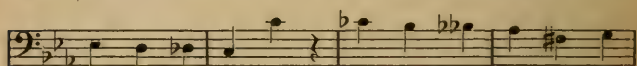
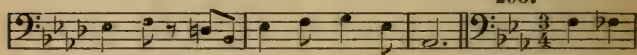
290.



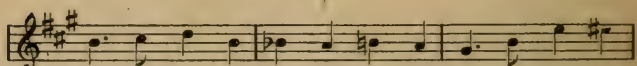
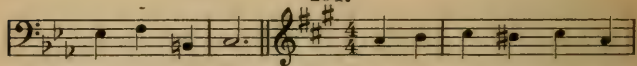
292.



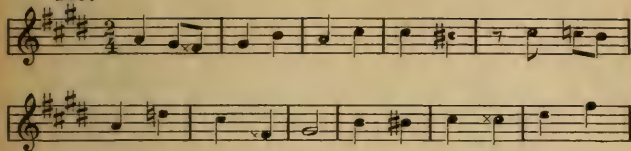
293.



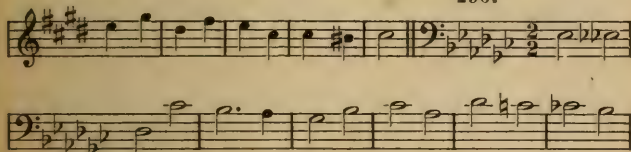
294.



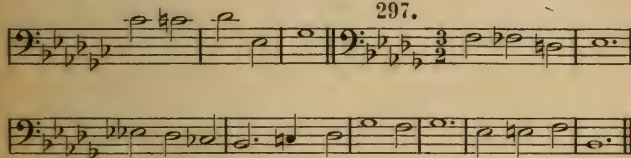
295.



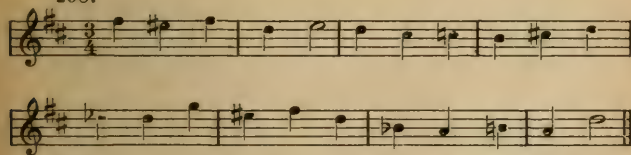
296.



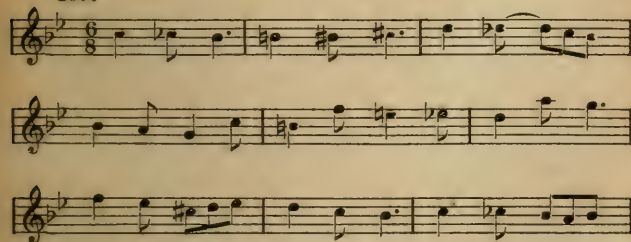
297.



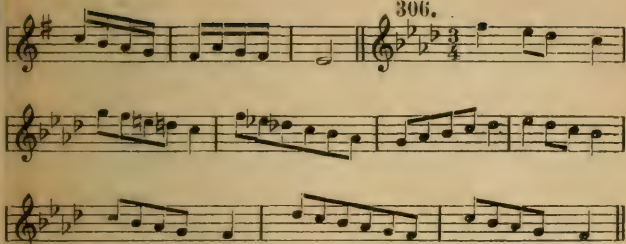
298.



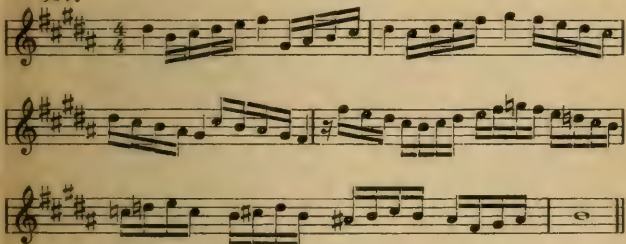
299.



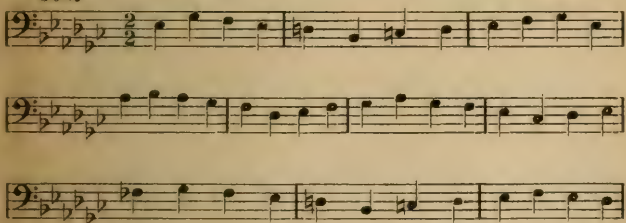
306.



307.

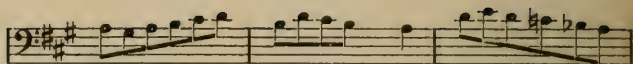


308.

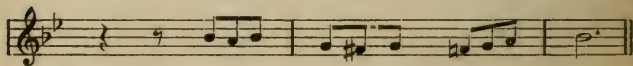
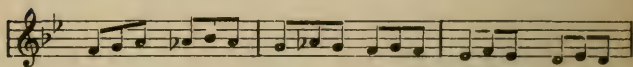
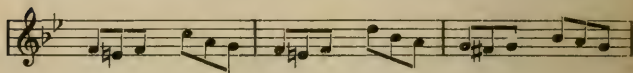
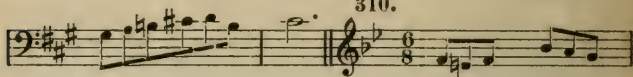


309.

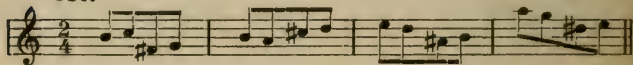




310.



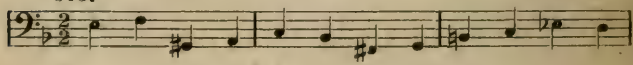
311.



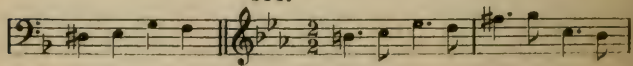
312.

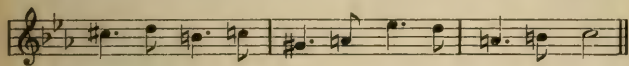
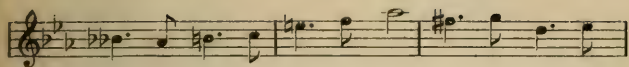


313.

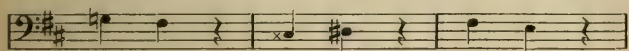
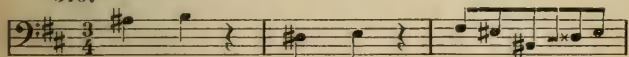


314.

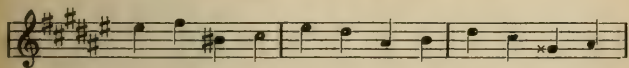




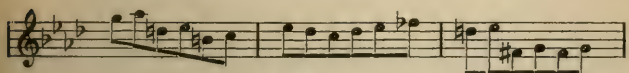
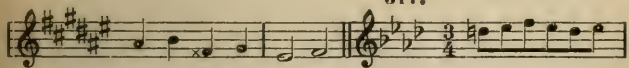
315.



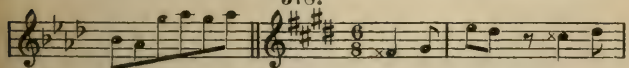
316

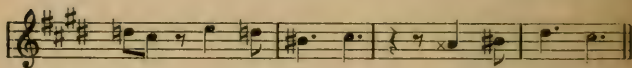
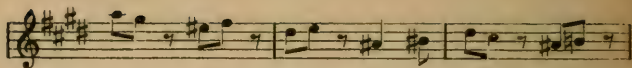


317.

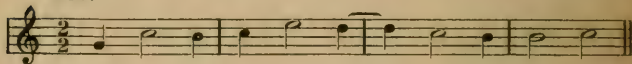


318.

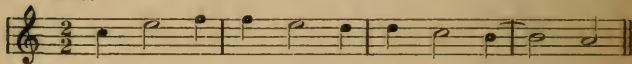




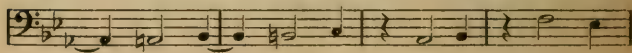
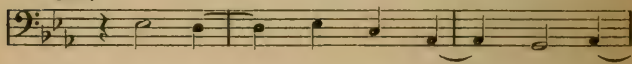
319.



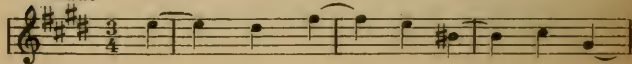
320.



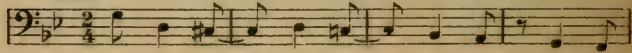
321.



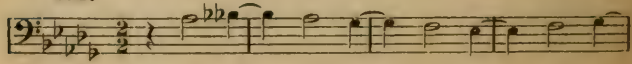
322.



323.

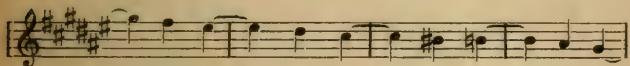


324.

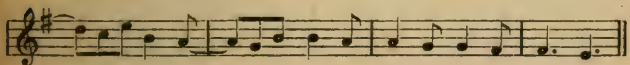
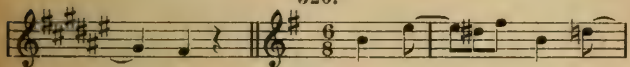




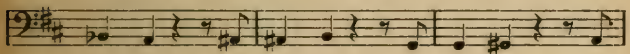
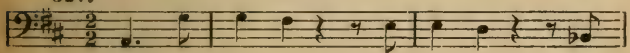
325.



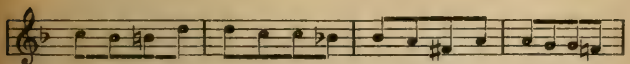
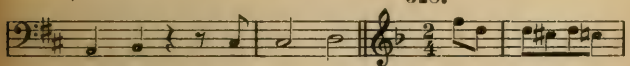
326.



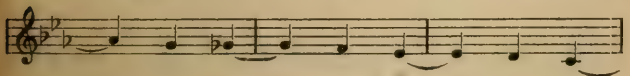
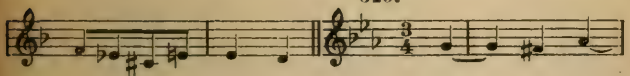
327.



328.

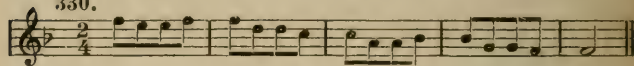


329.

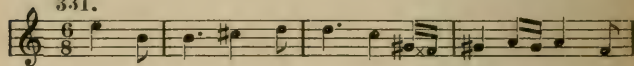




330.



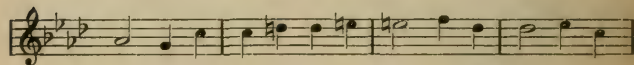
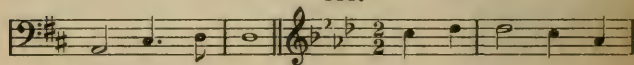
331.



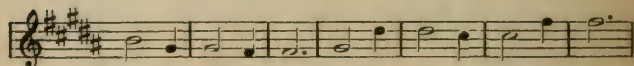
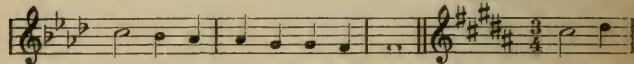
332.



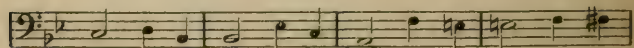
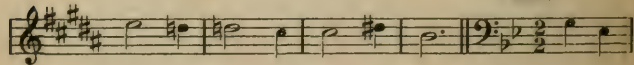
333.



334.



335.



A single staff of music in bass clef, 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of the following notes: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half). The piece ends with a double bar line.

336.

336.

337.

337.

3/4

3/4

338.

339.

339.

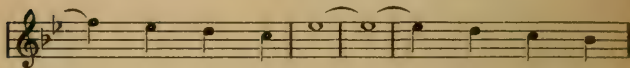
The musical score for exercise 339 is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8, and the key signature has one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

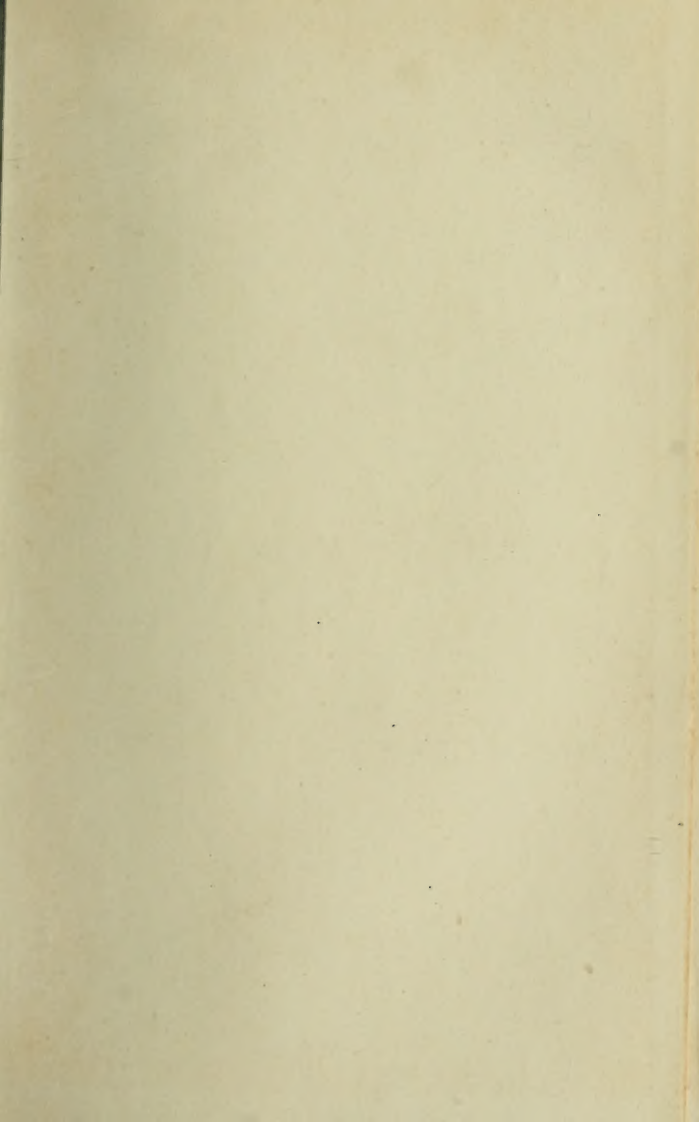
[illegible]

340.



341.





C



UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 04 11 002 7